

VISIT...

LANZAROTE
Caliente.COM

архитектура

Открытие

Ренессанс

от Брунеллески до Палладио



Если какой-либо памятник архитектуры может выразить основные черты зодчества Возрождения, то это собор св. Петра в Риме.

Его реконструкция, начатая Юлием II в 1505 году, была завершена только к концу века. Над этим проектом поочередно работали Браманте, Рафаэль, Антонио да Сангалло, Микеланджело и Джакомо делла Порта.

Все они думали над главной проблемой архитектуры – проблемой купольного центрического здания. Различные решения, предложенные этими зодчими, стали виртуальными шедеврами. Гигантский макет проекта Сангалло (справа и на следующих страницах), который имеет размеры шесть на семь метров и почти пять метров в высоту, очень эффектен.







АРХИТЕКТУРА. РЕНЕССАНС

Бертран Жестаз



Бертран Жестаз — один из ведущих специалистов Франции по архитектуре итальянского Возрождения, президент Французского археологического общества. Возглавляя изучение истории эпохи Возрождения с 1980 года, он подготовил к печати такие известные работы, как «Путешествие по Италии» Роберта де Котта, «Искусство Ренессанса», «Часовня Джен собора св. Марка в Венеции», выступил автором ряда глав в коллективном труде «Италия эпохи Возрождения» (1990).

*Перевод с франц.
Е.В.Шукиной*



ISBN 5-17-008118-9
(ООО «Издательство АСТ»)
ISBN 5-271-02060-6
(ООО «Издательство Астрель»)
ISBN 2-07-053313-8

Все права защищены
© Gallimard, 1995, права на перевод и адаптацию во всех странах
© ООО «Издательство Астрель», 2003

Издательство «Астрель»
Москва • 2003



Возрождение, приникнув к античным источникам, пришло на смену течению, господствовавшему в последние века Средневековья, которое мы называем готикой. Сначала это произошло в Италии, стране зарождения Ренессанса, а затем и в других странах Европы. Редко смена стилей сопровождалась такими революционными явлениями.

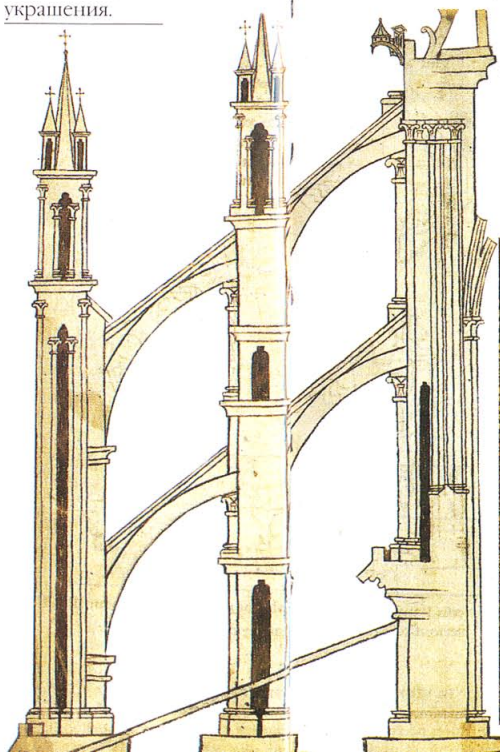
ГЛАВА I ВОЗВРАЩЕНИЕ К АНТИЧНОСТИ

Если Флоренция пережила расцвет Возрождения в изобразительном искусстве и архитектуре, то Рим оставил античные образцы и видел расцвет стиля в работах Браманте, Сангалло и Микеланджело.





Готическое искусство не пользовалось в Италии таким успехом, как во Франции. Церкви здесь менее высокие. Они темнее, поскольку не передают распор на столбы для освобождения поверхностей стен. Редко использовались контрфорсы, изображенные на рисунке Виллара де Онкура (внизу), а в 15 веке итальянцы ругали пинакли, утяжелявшие общий вид. Они видели в них варварские, «готические» украшения.



Возвращение к стилю

Возрождение возвращается к противоположной установке: стиль теперь не зависит от технических возможностей, он основывается на высших эстетических принципах, на абстрактных понятиях симметрии и пропорций и использует при этом язык, словарь и синтаксис которого — ордерная система — строго регламентированы. Взяв за основу эти принципы, поставив красоту выше всех остальных критериев, Возрождение очень быстро отказалось от стрельчатой арки, предпочтя ей полукруглую, считавшуюся более чистой формой, или даже горизонтальный архитрав разрешенный только между колоннами. Тем самым мастера Возрождения отказались и от подвигов средневековых каменщиков: они вернулись к полукруглому своду, к статичной конструкции, где каменная

кладка несет нагрузку только по вертикали вне зависимости от тяжести, просто подпирая массы. Возрождение не стремилось к эффектности, чрезмерному увеличению объема, облегчению перегородок, доступу света — и оно поплатилось за это исчезновением витражей. В этом смысле Ренессанс стал настоящим регрессом.



Интерес к классическим формам был в Италии таким сильным, что художники стали использовать их прежде, чем они стали архитектурной нормой. Мастер второго ряда Беноццо Гоццолли (1420–1497) на фреске в Сан Джимини (1460, внизу) изобразил киворий, который уже имеет новые черты античности: он покоится на колоннах и пилястрах, крытых полукруглыми арками, его тимпаны украшены летящими ангелами, символизирующими победу античного искусства, и увенчан классическим антаблементом с фризом из фестонов и бараньих голов. Внутреннее пространство не имеет свода, вместо него кассетированный потолок.

Технический фундамент готического стиля

Готическую архитектуру можно определить уже по технологии конструкции — стрельчатый свод определяет характерные черты и художественные достоинства здания: использование стрельчатой арки, более устойчивой, чем полукруглая арка, передает распор в определенные точки, укрепленные контрфорсами и аркбутанами. Так освобождаются простенки, используемые для дополнительного освещения, в них вырезают окна и вставляют стекла. Создается ощущение порыва вверх, внутренний объем устремляется в высоту. Зодчие неустанно и плодотворно работали в этих двух направлениях, что, как и разгрузка поверхности по вертикали, приводило к новым достижениям. Отдельные неудачи не останавливали поисков, не ставили под сомнение принципы готической архитектуры. Стиль был, таким образом, производным от технологии, и он определял вкус, создавая новые критерии красоты.

Проклятие готики

Оно не было сознательным. Ведь Возрождение окончательно отказалось от последнего стиля Средневековья, в котором оно видело, следуя терминам Вазари, только произведения «ужасные и варварские, их можно назвать скорее сумятицей или беспорядком», «несчастные домики, наставленные один на другой», «нагромождение украшений», «которые лишали здания всех пропорций». Говорили, что именно германские варвары, готы, «наводнили Италию этими несчастными постройками». Это слово и стало обозначать стиль. В стремлении избавиться от негармоничных построек архитекторы учатся у мастеров античности, то есть следуют образцам сохранившихся античных памятников.

Интерес к римскому искусству

Тот факт, что возвращение к античности началось в городе, не сохранившем никаких следов своего прошлого – во Флоренции, – может показаться парадоксом, но полезно вспомнить, что искусство не зависит от случая. Брунеллески и первые флорентийцы, отстаивая идею Возрождения, сначала изучают римские памятники, в которых они резонно улавливают последний отзвук принципов и форм античного искусства: церковь Сан Миньято, с ее гармоничным фасадом, и особенно знаменитый баптистерий «il bel San Giovanni», из-за своего центрального плана, геометрического декора, мозаики еще в 18 веке считавшийся античным зданием. Он и оправдал нарушение правил, которое допустил Франческо делла Луна



Римские памятники во Флоренции, сохранившие формы античной архитектуры, были первыми источниками вдохновения для архитекторов нового стиля. Фасад Сан Миньято аль Монте (12 в) приводил художников в восхищение гармонией своей композиции, полукруглыми арками, главным фронтоном и геометрическим орнаментом.



в проекте Брунеллески фасада Оспедалье дельи Инноченти («Госпиталь невинных» – детский приют) – архитрав здесь загнут углом и переходит в вертикаль. Это невысокое двухэтажное здание очень полно выявляет черты и признаки нового стиля.

Несмотря на поражение Брунеллески в конкурсе на бронзовые ворота баптистерия, где он уступил Гиберти (1401), архитектор вместе с Донателло вернулся в Рим для изучения античных памятников. Это ознаменовало начало нового стиля работы архитекторов.

Римские древности

Рим действительно сохранил большое количество памятников, ставших образцами для новой архитектуры. Главный из них, конечно, Пантеон. Он единственный прекрасно сохранился, так как был преобразован в церковь Санта Мария ад Мартирес. Пантеон имел совершенный по форме античный пронаос, портик с колоннами большого ордера, поддерживающими треугольный фронтон, и идеальный центрический план – это была ротонда, покрытая куполом. Колизей, Септисоний



Флорентийский баптистерий (слева), прямоугольное центрическое здание, выглядел почти как античный храм. Здесь хорошо видно, как архитрав загибается вниз и идет по вертикали, что оправдало нарушение правил на фасаде Оспедалье дельи Инноченти (внизу). В нижнем ряду пять основоположников Возрождения – Джотто, Паоло Уччелло, Донателло, Антонио ди Манетто Чьяккери и Филиппо Брунеллески.

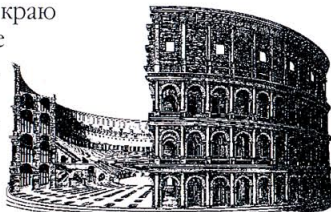




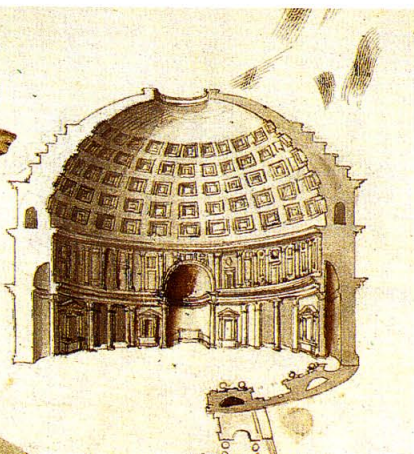
Форум обязаны были изучать все приезжавшие в Рим. Клод Лоррен в середине 17 века подробно изобразил все памятники, зарисовав этот хрестоматийный вид со склона Капитолия. На первом плане слева арка Септимия Севера, доминирующая на картине из-за легкого искажения перспективы, его создает средневековая башня Милиций (она действительно висится чуть левее над Траянским форумом), затем портик храма Антонина и Фаустины, над которым возвышаются мощные своды базилики Максенция и Константина, вдалеке слева громада Колизея, а справа арка Тита, с пристроенными к ней более поздними зданиями. Стволы колонн и скудные капители освещены солнцем.

(трехэтажное здание, которое высилось на краю Палатина и было разрушено только в конце 16 века) и более скромный театр Марцелла давали гражданской архитектуре пример использования ордеров. Можно было ознакомиться и с руинами храмов Форума, но они давали пищу скорее для разработки деталей капителей и антаблементов, чем для осмысления пропорций, поскольку основания храмов полностью ушли в землю. Арки Септимия Севера и Тита могли послужить образцом для оформления въезда в город или портала фасада. Термы Диоклетиана и Каракаллы, раскопки которых интенсивно велись в 16 веке, или базилика Максенция на Форуме являлись хитроумными планами, где в эффектной симметрии комбинировались различные формы и гигантские объемы, покрытые массивными сводами.

Константиновские базилики, начиная со старого собора св. Петра (он был разрушен только в начале 16 века), напоминали о блеске базилик, о красоте длинных колоннад,



Колизей (вверху) являет собой совершенный образец трехъярусной аркады на опорах с тремя ордерами колонн. Септизоний (слева), возведенный Септимием Севером у подножия Палатина, был задуман как императорский дворец. Орднерную систему художникам удалось изучить до его разрушения Сикстом V в 1585-1590 годах. План и купол Пантеона Адриана (внизу) идеально соответствовали типу центрического здания.

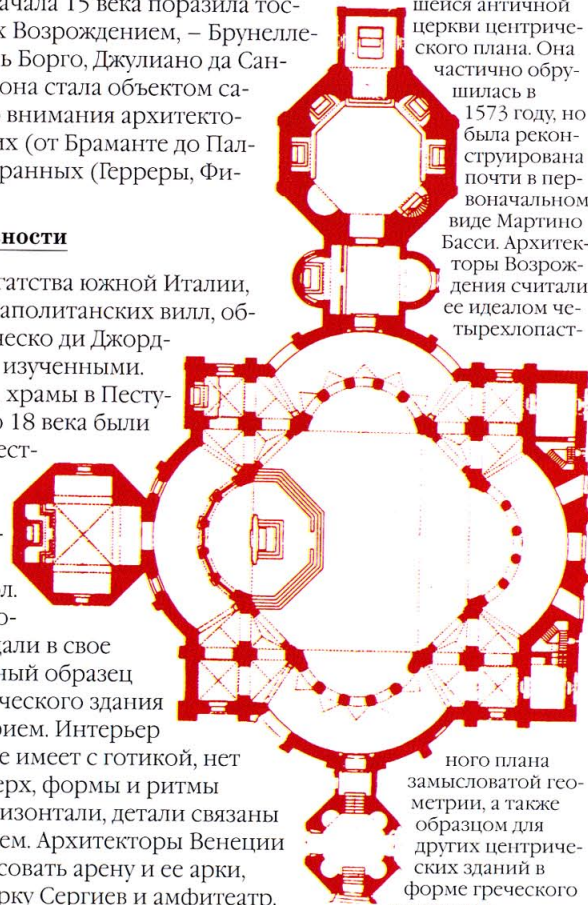


их нефов и атриев. Римские окрестности и Аппиева дорога изобиловали гробницами, демонстрировавшими множество вариантов центрических зданий. И наконец, вилла начала 15 века поразила тосканцев, увлеченных Возрождением, – Брунеллески, Франческо даль Борго, Джулиано да Сангалло. Постепенно она стала объектом самого пристального внимания архитекторов, как итальянских (от Браманте до Палладио), так и иностранных (Герреры, Филибера Делора).

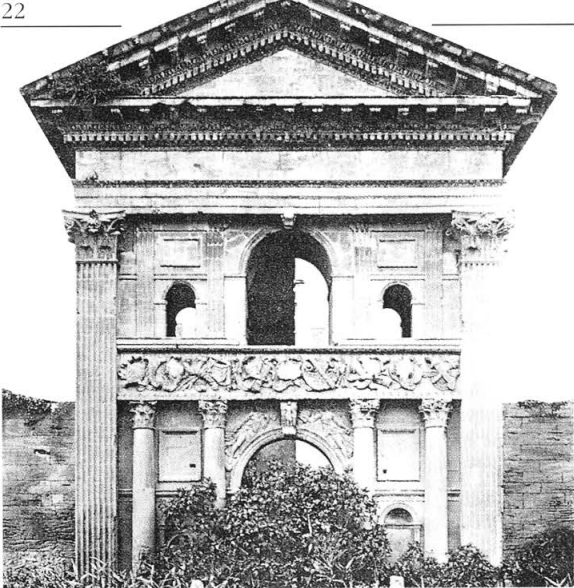
Итальянские древности

Как ни странно, богатства южной Италии, кроме склепов и неаполитанских вилл, обнаруженных Франческо ди Джорджо, остались менее изученными. Амфитеатр в Капуе, храмы в Пестуме и на Сицилии до 18 века были практически неизвестны. Зато на севере сохранились здания, которые оказали влияние на развитие местных школ. В миланской Сан Лоренцо ломбардцы дали в свое время восхитительный образец купольного центрического здания с колоссальным атрием. Интерьер ее ничего общего не имеет с готикой, нет устремленности вверх, формы и ритмы развиваются по горизонтали, детали связаны с античным влиянием. Архитекторы Венеции ездили в Верону рисовать арену и ее арки, в Пулу (Истрия) – арку Сергиев и амфитеатр. И все-таки главный интерес для венецианцев и первых флорентийцев представляло их доготическое, то есть византийское прошлое. Трогательно прост замысел Моро Кодуччи в Сан Джованни Хризостомо – план церкви «ракушкой» (греческий крест с центральным куполом в обрамлении четырех мелких куполов).

Церковь Сан Лоренцо в Милане (середина 4 в.) была образцом сохранившейся античной церкви центрического плана. Она частично обрушилась в 1573 году, но была реконструирована почти в первоначальном виде Мартини Басси. Архитекторы Возрождения считали ее идеалом четырехлопаст-



ного плана замысловатой геометрии, а также образцом для других центрических зданий в форме греческого креста или восьмиугольника с капеллами (по три по бокам).



Древности Прованса непосредственно повлияли на стиль построек 16 века в этом регионе. Так, портал замка Ля-Тур-д'Эгю (1571, слева) имел общую форму и детали античной триумфальной арки. Архитектор, без сомнения, находился под впечатлением сохранившейся арки моста в Сен-Шама.

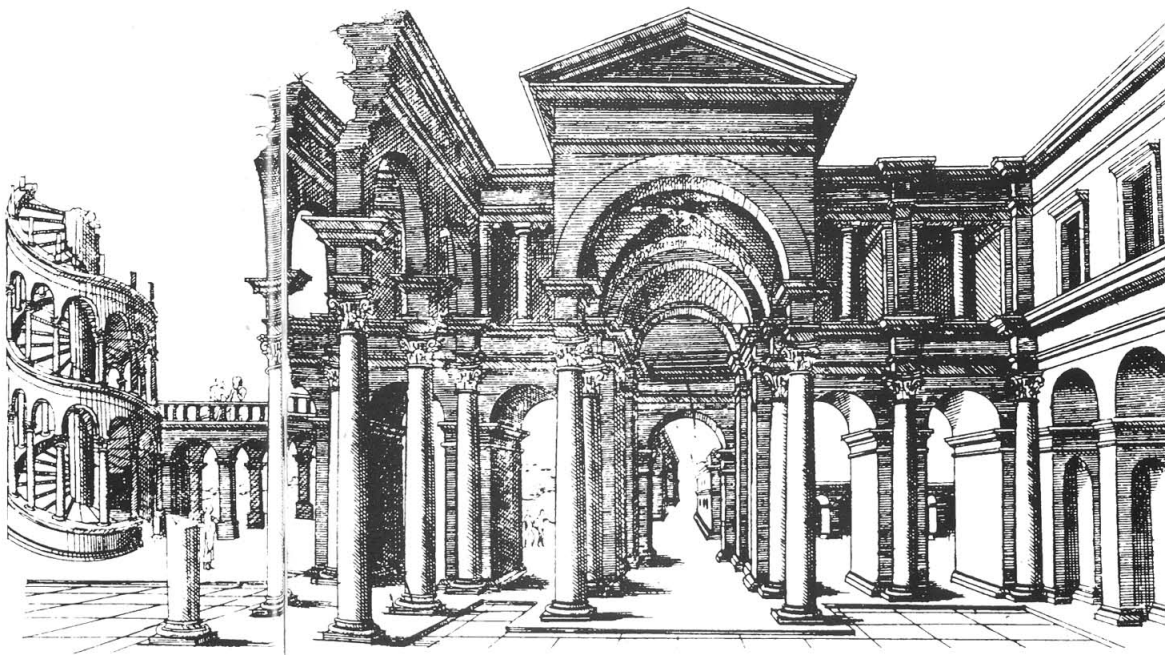
Незавершенный урок

Этот беглый обзор позволяет установить еще один важный факт. Из всех изученных зданий полностью сохранились только Пантеон, Сан Лоренцо в Милане и христианские базилики, они сохранили внутренний объем. Эти постройки могли быть использованы исключительно для проектирования церквей. Остальные памятники предоставляли восхищенному взору только проекции без плана (арки, арены и сохранившиеся колонны). Художники Возрождения должны были научиться синтезировать эти разрозненные и неполные элементы. С другой стороны, они располагали лишь римскими памятниками, чаще всего поздними, а не греческими. Уроки античности содержали не утонченность Атики (оптическая коррекция, скульптурный декор), а замысловатые композиции и монументальную, с уклоном в гигантоманию, эффектность имперской архитектуры.

Изображения вооруженных античных памятников Жака Андруэ Дюсеро ясно показывают сложность, которую испытывали архитекторы Возрождения, изучая античную архитектуру и не имея достаточно материала: на рисунке — это плоские поверхности, а винтовая лестница в венецианском стиле обрывается в пустоту. Античный стиль оказался самодостаточным и оправдал все изобретения.

Римские памятники за пределами Италии

Италия не обладала монополией на античные руины, но внимания заслуживают только памятники во Франции. «Мезон карре» и амфитеатр в Ниме (Прованс), амфитеатр Арля, арку и театр в Оранже изучали по меньшей мере итальянцы, которые специально приезжали рисовать их во Францию. Первым был Джулиано да Сангалло (1495), затем Палладио. Но влияние этих памятников чувствуется и в местной архитектуре, например, в арке моста в Сен-Шама и в портале замка Ля-Тур-д'Эгю. «Защитными опорами» (перистиль храма, разрушенного в конце 17 в.) в Бордо, воротами в Отане, конечно, восхищались, но их не изучали так, как изучали итальянские памятники. Нам неизвестны зарисовки памятников Трира или римских вилл в Германии. Очевидно, когда в 16 веке архитекторы на севере от Альп почувствовали потребность в изучении античности, они предпочли Рим, поскольку этот город наряду с самыми знаменитыми античными памятниками располагал шедеврами великих современных мастеров.



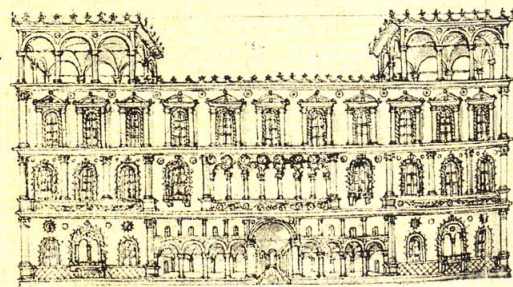
Et uolentano più presto saperlo quanta erano cheno. Ancora tutti escedono po-
teriano auere l'una domo. C'li coppi quante uolentano & questo facciano p-
te: assai gente & non stimolano neppure bastardo tutti tenevano ligatura.

Et ancora dice che loro figliuoli gl'instruivano amiche d'orbe & aderte & altre
cose molto uili credo che pigliando moltitudine che erano facciano ancora ex-
traordinari cose. Et conuolentano buomini a imparare scienza & maxime astro-
logia & arismetica.

EXPLICIT LIBER XX.
INCIPIT LIBER VIGESIMVS PRIMVS.

IN QUESTO VIGESIMO PRIMO LIBRO
si tracta de daltre cose & di daltre & di una cosa fatta in luo-
go parrano. Per certo queste sono belle cose che sono in
questo libro doro & buoni ricordi & amacchiamenti in
guarda impoco sue altre edificij pte: uolentano uolta in
cederono tutti questi hordini & modi dedice de pte-
to sono begli. Orti uediamo fece altro massi domo: pte-
choqui tanta duno casamento il quale era in uno luogo
parrano & aqua in malacqua era salmatra. Fieri
parrano dinto dmare più luoghi si pteglie moli o
famenti dogni in falcile fa mentione: solo duno il quale dice che tanta inque-
sta forma era la sua misura otto braccia puo uerso & uersato pelaltro il
suo disegno & forma uoi uolrete uedere: pteglie: disegnato qui appresso la
quale era in uno quadro dicento braccia prima doue che uenti braccia di
casamento intorno intorno poi restaua uno chostro dibraccia sessanta &
ogni uerso. Per uedere bene questo casamento e mostrare che uoglia pte-
ma come: fiera il casamento il quale secondo choqui in questo libro e discrip-
to & disegnato così io uolentano: Prima come: discripione in falcile
ra trecento braccia ptegliezza & cento ptegliezza uno quadro dicento
braccia nera sparento in habitum come qui sopra uedere: temura: di que-
sto quadro dicento braccia erano grosse braccia due: & questo pte: erano
innotte tutte il pteuo solare: & da quello in falcile erano uno braccio & mezzo pi-
fina innotte. Erano questo stanze disono & così disopra l'orbe braccia sedici:
& così auentano duno grosso dentro come disopra si de uentano armanente:
uno chostro dibraccia sessanta doue che in falcile si faceua uno quadro dicenti
braccia il quale auentano in ancora duno grosso due braccia dicentina a
rimanere: disopra braccia di uacio doue che intorno intorno a questo qui
rimanente spatio di uenti braccia. acciananda donde dno queste uenti bra-
cia disopra duna intorno a questo quadro del mezzo (eterologie: tre bra-
cia netto intorno intorno secondo uia questo fanno dno braccia & innotte

Il disegno a sinistra mostra un piano di un edificio con una porta centrale e una finestra sopra di essa. Il disegno a destra mostra una facciata di un edificio con molte finestre e archi.

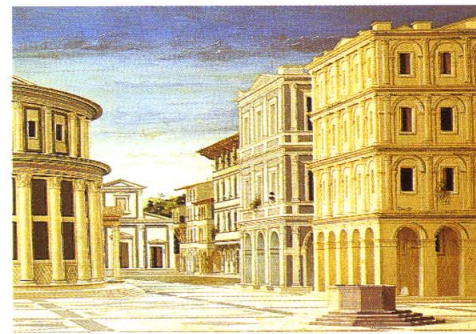


Вернувшись к античному стилю, Возрождение подчинилось определенным правилам – регулярности, симметрии, пропорциям, – которые должны были соблюдаться при возведении каждого здания. Вначале воплощение этих фундаментальных принципов требовало усилий. Но затем они стали привычными, характерными для совершившейся перемены стиля. Новые правила пришли на смену эмпирической практике Средневековья.

ГЛАВА II

О НОВЫХ ПРИНЦИПАХ

В самом конце 15 ве-
ка картины, кото-
рые сначала были
изображениями пер-
спективы, предлагают
своего рода вид
идеального города.
В центре этой карти-
ны (справа) – цер-
ковь в виде античной
ротонды. Слева план
дворца, выполнен-
ный Филарете.

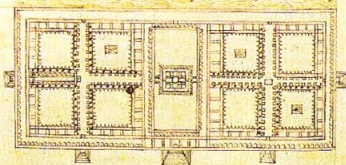


Регулярный план

Первый и самый простой принцип заключается, конечно, в обязательном использовании линейки, угольника и, может быть, еще циркуля для разметки расположения зданий. Прямоугольная правильность благодаря обязательной типологии сохранилась в церквях, но исчезла из гражданской архитектуры, которая подчинялась давлению ландшафта больше, нежели доминировала над ним. Возрождение вернулось к строгим чертам, прямолинейным фасадам и прямоугольным сочленениям. Несимметричные планы, тупые и острые углы



un altro cofe loquale fue opportunamente a questo edificio per tutta una parte & l'auverni de uno di fuora canone non s'fondamenti principali s'frendo la memento s'fondamenti al pari della terra pde ora pure uno fine agra & comodo a questo edificio & comodo da qua innodo che in quel di mado fino modo deo quello due fra a Milano con quelle acque invero de l'auverni & cofe & infamata ogni cofa nelle quelle medesimo modo di quella vero e de negli berramata la nelle s'fistesse anno modo l'imprua alonvina de l'operto etate dinanzi loquale nelle de l'operto bello innodo de l'operto una bella cofa auverni lo troua uno ceo in modo duna m'fistesse loquale fue diuoy color & ora questa cofa si diuoy qd de fu poche de l'operto pde de una pietra una ora dura innodo de l'operto appena o f'fistesse a l'operto & ancora la p'fistesse de l'operto de l'operto de l'operto done sta la cofa fue una porta d'innodo laquale diuoy fue ora b'ra agra



были упразднены. Это не было новшеством в Италии, где античные элементы лучше сохранились со времен Средних веков, но в других странах, особенно во Франции, такие изменения были заметны. Прямые и угловые постройки Амбуаза, Блуа и Гайона, осуществленные около 1500 года, характерным для того времени способом приставлены к другим, старым, зданиям, расположенным и соединенным неправильно. Возникшее в результате несоответствие ясно подчеркивает разницу между новыми принципами и старыми традициями. Вскоре возобладала правильная линия, и замки, перестроенные во второй

В своем трактате, написанном в 1461–1464 годах, Филарете предлагает геометрический чертеж, который может показаться слишком простым, если иметь в виду намеченную им цель (слева). И тем не менее это проекция плана Оспedale Маджоре в Милане (1456), долгое время служившего образцом для архитекторов.

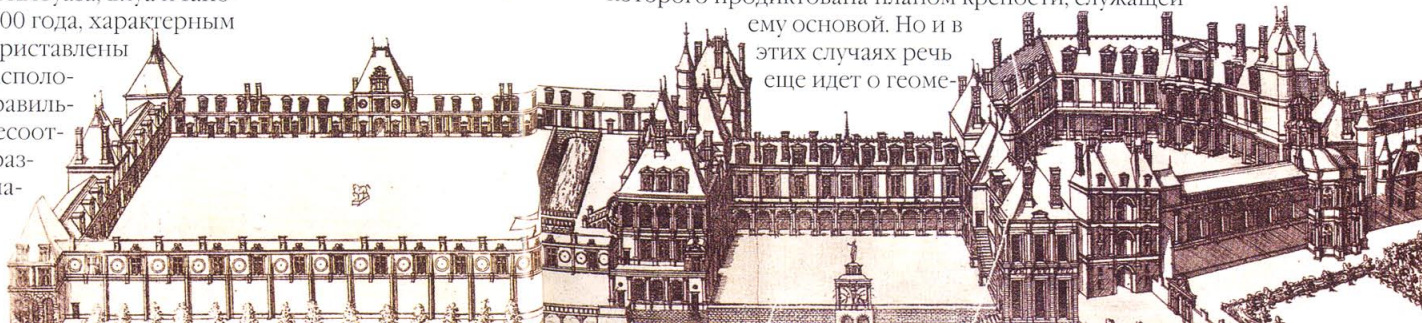
Регулярность планов и прямоугольные сочленения – обязательные требования новой архитектуры. Поэтому в Фонтенбло (внизу) часть, расположенная на чертеже поверх плана средневекового замка (справа) – овальный двор, – ясно отличается от новых построек – большого заднего двора (слева) и дворика с фонтаном (в центре) – и тот и другой прямоугольные.



четверти 16 века и сохранившие средневековое расположение, как, например, первый замок Фонтенбло, Сен-Жермен-ан-Ле или Шантильи, ненормально, даже шокирующе неправильны. Те же проблемы возникли и в Германии. Это заметно в таких замках, как Гейдельберг и Траунзниц в Ландсхуте, в королевских замках Мюнхена и Дрездена. В целом можно сказать, что постройки 16 в. крайне редко расположены непрямоугольно. В качестве примера можно назвать сады Капраролы в Италии, располагающиеся по окружностям, или замок Карла V в Гранаде, а также пятиугольное в плане здание в Капрароле, форма которого продиктована планом крепости, служащей

ему основой. Но и в этих случаях речь еще идет о геоме-

Единственной допустимой фигурой кроме четырехугольника был круг. Именно так организован двор замка Карла V в Альгамбре (Гранада, вверху), где Педро Мачука перенял идею Рафаэля, которую тот использовал на вилле Мадама в Риме.



трических линиях, использование циркуля еще не вошло в привычку. Можно смело утверждать, что наклонная стена в постройке эпохи Возрождения свидетельствует о том, что здание было перестроено, а о старой постройке осталось только воспоминание.

Одинаковые пролеты

Также стала обязательной регулярность ритма оконных и дверных проемов. Церковная архитектура сохранила память и об этом принципе. Хотя проемы многих готических церквей были далеки от строгого единообразия, но гражданские постройки об этом забыли вовсе – оконные проемы вырезались на фасадах в зависимости от потребности в свете, а не для красоты, они были различного размера и простенки между ними, были разной ширины. И с этой точки зрения Италии было не очень трудно положить начало добром обычаю: уже Брунеллески на фасаде Оспedale дельи Инноченти, а затем Микеланджело в замке Медичи и Альберти в Ручеллаи дали проемам равную ширину и распределили их равномерно. Этот принцип утвердился повсеместно во второй половине 16 века, неправильность дворового фасада в палаццо Дожей

Располагая в замке Ручеллаи во Флоренции оконные и дверные проемы в центре пролетов между пилястрами, Альберти в 1455 дал первый пример правильно организованного фасада. В 1560, когда Амманати делал наброски к дворовому фасаду замка Питти, это уже было нормой.

в Венеции, перестроенном после пожара 1483 года, нужно считать отступлением от нормы. Причина заключается в том, что при реконструкции замка пытались сохранить черты старой архитектуры.

Регулярность проемов стала, без сомнения, первым из новых принципов, утверждающихся во Франции. Он стал необходимостью и наиболее эффективно преодолевал порочную практику. При возведении лоджий Карла VIII в Амбюазе этот принцип уже учитывался. Тем не менее понадобилось время для его повсеместного распространения. В Блуа на парадном фасаде крыла Людовика XII и на фасаде крыла Франциска I можно увидеть только подобие одинаковых проемов. Этот принцип применен лишь частично и в Овальном дворе в Фонтенбло, и в Экуане. Он стал обычным только в середине 16 века. Но вплоть до 17 века сохранилось полуокно, конечно, несовместимое с одинаковыми проемами, и по мере усвоения нового принципа от него следовало бы отказаться. Такое окно появилось в 1545 году на северном крыле замка Бурназель, который, несмотря на такое отступление, свидетельствует о похвальном стремлении к классике. В Германии также с трудом принудили себя к правильности оконных проемов. Но уже начиная с середины века в крупных постройках, как, например, в корпусе Отто Генриха в Гейдельберге или в герцогском замке в Ландсхуте этот принцип соблюдается.

Регулярность стала обязательной даже в тех замках, которые были совсем неправильны. Внизу макет палаццо Строцци (1489), где ряды пролетов оконных проемов организованы точно по вертикали. Фантазии можно было дать волю только при обработке камня.





Выравнивание оконных проемов

Упорядочивание проемов означало также их расположение на одном уровне. Сегодня этот принцип сам собой разумеется, но тогда, после веков стихийного строительства, он также должен был получить право на вторую жизнь. Но с помощью этого принципа трудно добиться освещения лестниц. На стенах больших традиционных круглых лестниц располагались косые оконные проемы, повторявшие наклон самой лестницы. Так организована лестница в Шомоне, в крыле Франциска I в Блуа и в замке Гартенфельс в Торгау (около 1535). Сменившая их прямая итальянская лестница, расположенная обычно перпендикулярно к фасаду, непременно имеет на стыке двух маршей площадку, которая может освещаться только на уровне между жилыми этажами. В результате ряды оконных проемов нарушаются. Это стало почти правилом во

Упорядочивание и выравнивание оконных проемов неслегка прививались за пределами Италии. В крыле Франциска I в замке Блуа (1515–1519-е гг., слева) пролеты еще не упорядочены, а круглая лестница нарушает правильность этажей.

французских замках, в них сразу видно, где находится лестница. Так, лестница сразу бросается в глаза в Азеле-Ридо, в задней части Лувра Леско, в Ассье. Эта традиция, как и итальянская лестница (Бомниль, Шверни), сохраняется вплоть до первой трети 17 века. Регулярность оконных проемов восстановилась только по мере распространения винтовой лестницы, которая может освещаться и на уровне жилых этажей. Как ни странно, винтовая лестница была не очень широко распространена в Италии, а прямая лестница располагалась не на фасаде, а в углу двора и освещалась, таким образом, с бокового фасада, как в Урбино или в палаццо Фарнезе в Риме.

Симметрия

Забота о регулярности с необходимостью повлекла за собой поиск симметрии в современном понимании этого слова, то есть одинаковости двух половин здания по отношению к



Зато в Италии упорядоченность и симметрия были общеприняты. Вазари строго соблюдал эти принципы при возведении галереи Уффици во Флоренции (1560), гигантского административного здания, перспектива которого учитывает реку Арно, протекающую непосредственно за зданием.

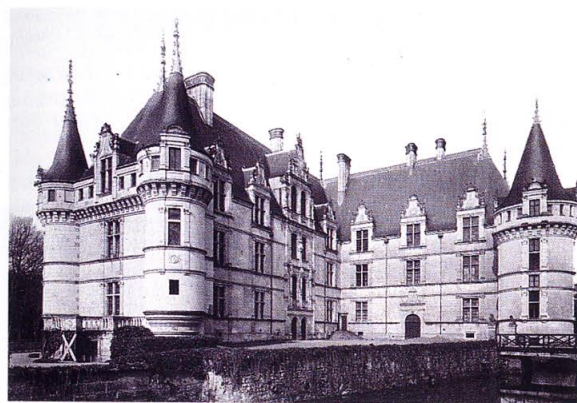
центральной оси. Симметрия, которая выявится в вертикальной проекции, должна сначала существовать на плане. Таким образом, она вызвала фундаментальную рационализацию архитектурного творчества. Меняют форму итальянские и испанские замки, традиционно представлявшие собой массив с квадратным двором. Церковь в форме латинского креста уже пытается соблюдать симметрию, но с возвращением центрического плана становится невозможно сопротивляться искушению сделать здание симметричным по всем осям. Симметрия, таким образом, стоит у истоков всех вариаций на тему греческого креста, который был необычайно широко распространен в Италии эпохи Возрождения и составляет самую привлекательную главу истории архитектуры.

Во французской церковной архитектуре творческий поиск был очень ограничен, но зато стремление к симметрии оказало решающее влияние на планы французских замков. Симметрия со временем исключила Т-образный план зданий, его заменил план с двумя крыльями, так называемый П-образный план. Симметрия предпочитает квадратный (Шенонсо, Шамбор) или прямоугольный план (Мадрид в Булонском лесу, Тюильри). Симметрия является главным принципом гражданских зданий Серлио, работавшего в Фонтенбло с

FRANCISCVS S. SPOTIA DVX IIII SED Q VAMISSVM PER PRAECESSO
RVM OBIVM VRBIS IMPERIVM RECUPERAVIT HOC MVNVS CRISTI
PAUPERIBVS DEDIT FVNDAVIT QVE MCCCC LVIII DIE XII APRILIS

*Si che tutte queste cose uolte che fussono dipinte nel portico & commemorare fare per
no dabbuoni maestri imodo era degna cosa auedere. Cui ancora sopra alla po
ta del mezzo uno pigramo fatto gl'adegna po beta philolfo come dinonza e sap
to & dicena, cosi uolte questo nostro Signore che si dipingessi in questo della no
mione' anta & cosi intanto alla porta fu fatto uno di queste re di qui ma questo
fu fatto d'bellissimo marmo & fu scolpito intorno d'legne. & ualutare gli
magine del signore. Come egli misse il collo. & pietra & a
alcune altre degne memorie. & una mia uno be
alla immagine della annunziata & una ancora
dell'anno & tutto ledifizio con
la*

Филарете в своем трактате изобразил Оспedale Маджоре в Милане так, как он его задумывал (внизу и на плане на с. 26). Реальное здание отличается от изображенного на этом плане. Сплошные галереи античных аркад подчеркивают непрерывную линию, и только павильоны вводят вертикальный элемент. Появившаяся ось выделяли не столько размеры главного входа, сколько высокая парадная лестница (деталь, справа).



1540 г. Он включил эти постройки в свою «Шестую книгу», которая, главным образом, рассуждает о геометрической линии. Андруэ Дюсерсо, без сомнения, находился под влиянием его рукописи, и его первая (1559) и последняя (1582) книги также содержат идею симметрии.

Введение оси

Симметрия навязала архитекторам представление о центральной оси. Итальянцы, верные регулярности античной архитектуры с одинаковыми пролетами колоннад, не пытались выделять эту ось и, как правило, довольствовались

Угловая композиция Азе-ле-Ридо (слева) во время перестройки, которая велась с 1518, в свое время была дополнена левым крылом и наклонной оградой, они-то и определили неправильность двора. Тем не менее такой асимметричный двор стал существенным элементом ренессансных построек. Вход, сдвинутый в сторону от центра фасада, подчеркивают вышерасположенные оконные проемы, расчлененные по вертикали, поскольку они освещают прямую лестницу.

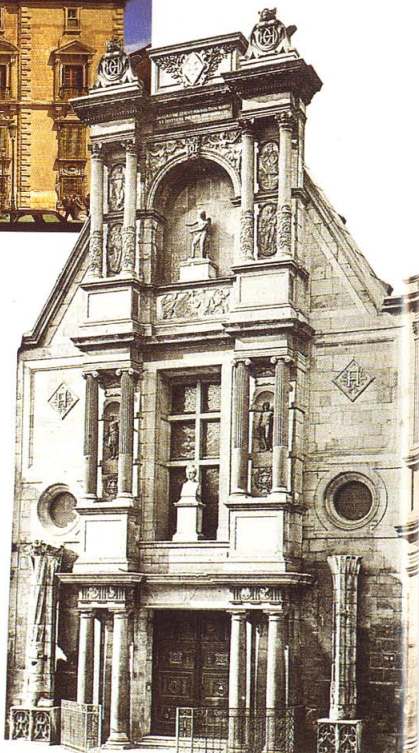


тем, что проводили ее посередине центрального пролета, что означало нечетное количество самих пролетов. Крупные общественные дворцы, такие, как Библиотека, Монетный Двор или Прокурации в Венеции, базилика в Виченце, Уффици во Флоренции, боковые дворцы Капитолия в Риме и многие частные дворцы (дворцы Браманте и Рафаэля в Риме, Санмикели в Вероне) представляют собой сплошной фасад, в котором центр не выделен. В других странах, находящихся, по-видимому, под влиянием традиции оформления церковных порталов, центральный пролет выделяется. Он становится, таким образом, монументальным входом. Такие входы мы



видим во французских замках. В домике в Блуа Людовика XII центральный портал расположен еще не по центральной оси. Но уже при Франциске I центральная ось начала доминировать, а начиная с 1540 года обычно подчеркивали выступ фасада колоннами, что уподобляло композицию своего рода современной триумфальной арке. Так оформлены фасады в Экуане, Анэ, Лувре. Это усиление центрального элемента привело к тому, что центральный выступ фасада трансформировался в отдельный павильон, украшенный особым декором (ордера, орнамент, скульптуры). Кроме того, он выделялся своей массой, это стало обычным композиционным решением фасада до конца 17 века. Испания, испытав

Во дворце Каса де Кастиль в Гранаде (слева) вход, расположенный по центральной оси, подчеркнут фланкирующими его колоннами. Филибер Делорм в Анэ сделал то же по всей высоте тремя ордерами поставленных друг на друга колонн, образующими как бы отдельный выступ фасада (внизу). Эта композиция вызывала такое восхищение, что при сносе здания выступ сохранили.



влияние более сдержанных образцов итальянских палаццо, пыталась, как и Франция, подчеркивать центральный вход фасадом с колоннами (дворец Карла V и Каса де Кастиль в Гранаде, Алькасар в Толедо). Зато в Германии предпочитали подчеркивать вход особым декором и не увеличивать размеров выступа фасада или отдельного павильона.



Церковь Санто Спирито во Флоренции – одно из наиболее совершенных творений Брунеллески. Она не только напоминает античные базилики благодаря кассети-

Пропорция – просчитанная гармония

И наконец, главной заботой Возрождения были пропорции, то есть соотношения между размерами. В Средние века бытовало самое простое представление о пропорциях, сохраненное в церковной архитектуре. В большинстве случаев соотношение между высотой и шириной нефа определяли в виде простой геометрической фигуры – квадрата или треугольника. Возрождение, придавая огромное значение числам и точным размерам, пришло к тому же принципу гармонии с помощью вычисления. В начале 15 века так работал Брунеллески. В церкви Сан-Лоренцо, пропорции которой были навязаны архитек-

рованному потолку и колоннам нефа; помимо этого ее план основан на правильном четырехугольнике, а вертикальная проекция – на равном соотношении яруса больших аркад и яруса высоких окон. Это придает помещению гармоничность, которая потрясает всех посетителей церкви начиная с эпохи Возрождения.

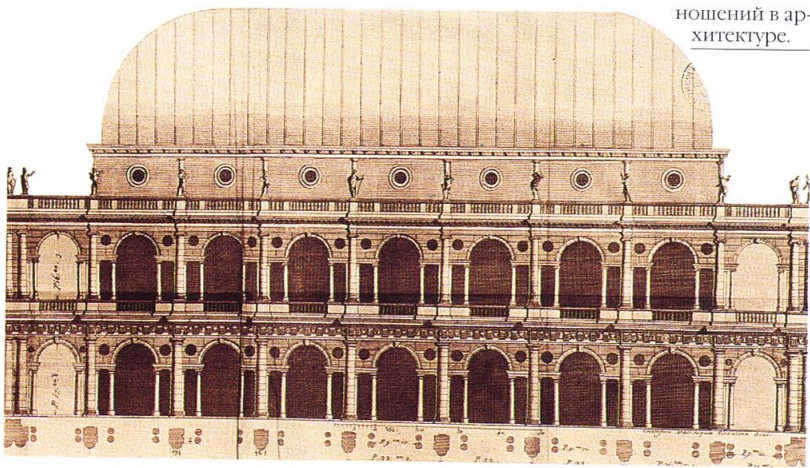
тору более древними частями здания, высота больших аркад и высота нефа соотносятся, как 7 к 11. Все здание его церкви Санто Спирито подчиняется соотношению 6 к 12, что не могло быть случайным. И все же, чтобы возродить античную теорию гармонических пропорций, потребовался такой истинный гуманист, как Альберти. Пифагор установил, что созвучные интервалы в музыке покоятся на соотношении длины — труб органа или вибрирующих струн, — которое составляет 1 к 2 (октава), 2 к 3 (квинта) и 3 к 4 (кварта). Платон в *Тимее* вывел, что вечная гармония мира, которую выявляют звуки музыки, покоится на геометрической прогрессии чисел в их единстве — двойной (1–2–4–8) или тройной (1–3–9–27). Альберти, используя именно эти соотношения, пытался установить идеальные пропорции. Только так, по его мнению, архитектура сможет стать столь же естественной и гармоничной, как и музыка. Идея основополагающего родства между этими двумя видами искусства будет общим местом в трактатах о гармонии.

Этот принцип превозносил и венецианский гуманист Франческо Джорджини в связи с проектом

Фронтиспис трактата о гармонии Гафурнио (1518) показывает, что музыка и архитектура подчиняются одним и тем же законам пропорций. Органные трубы определенной длины справа от автора задают музыкальные интервалы.



Слева от него струны той же длины, а рядом с ними циркуль, что означает применение таких же соотношений в архитектуре.



возведения церкви Сан Франческо делла Винья (1535). Он вывел все размеры здания из чисел, кратных трем. Все части здания соотносились друг с другом, как звуки в квинте или октаве. А его общая длина была аналогией интервала двойной октавы и квинты. Палладио, сформировавшийся в той же венецианской среде, воспользуется размерами, соотношение между которыми будет то арифметическим (например, 6–9–12), то геометрическим (4–6–9, 4), то гармоническим (6–8–12, 6 плюс добавленная к ней ее треть составляет 8, такое же отношение 8 к 12). Можно сомневаться в эффективности столь софистического поиска, то есть в нашей зрительной способности так тонко видеть все соотношения. И тем не менее большой заслугой этих мыслителей было то, что они заострили внимание архитекторов Возрождения на главном принципе греческого искусства — соразмерности (той самой «симметрии», которой они придали совсем другой смысл). Если исходить из соразмерности, все размеры гармоничного здания должны были быть кратными модулю основания. Конечно, очень немногие архитекторы были способны усваивать и реализовывать на практике такие хитроумные вычисления, как Палладио. Но идея модульных пропорций витала в воздухе, она в корне изменила всю строительную практику. Кроме того по мере распространения ордерной системы, все архитекторы, более или менее осознанно, частично использовали новый язык, который основывался именно на этой идее.

Палладио, автор базилики в Венеции (слева), без сомнения, оставил всех далеко позади в своих рассуждениях о гармонических пропорциях. Но геометрия и теория пропорций уже давно занимали гуманистов. Лука Пачиоли (внизу) прославился после публикации в 1494 году *Суммы арифметики*. Якопо Барбари в 1495 изобразил его, чертящим на доске фигуру теоремы Евклида, на столе — циркуль и додекаэдр.

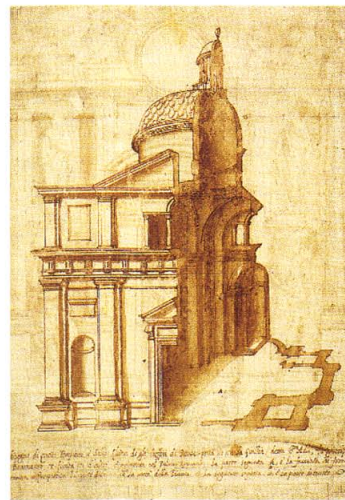




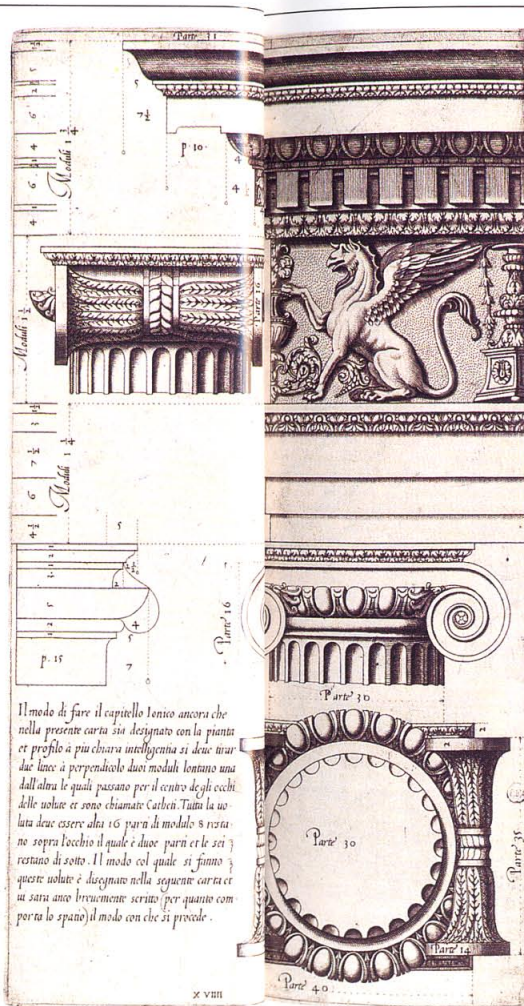
Новые формы, корнями уходящие в античное искусство – колонны, капители и антаблементы, купола и соборы, наконец, орнамент, – стали приметами Возрождения в архитектуре. Как слова нового языка, они определили его стиль. В его основу легли ордера, система пропорций и декор.

ГЛАВА III НОВЫЙ ЯЗЫК

Небольшая церковь Сант Элиджо делли Орефичи в Риме (справа) – одно из немногих архитектурных произведений Рафаэля. Этот фрагмент единственного сохранившегося рисунка позволяет оценить ее план в форме греческого креста, увенчанного куполом и строгий декор.



Характерным элементом античной архитектуры была колонна. На нее очень похож ее двойник – пилластр, который по сути и есть колонна, выступающая из стены, только плоская. По своей совершенной и утонченной обработке это был своего рода шедевр. Из-за того, что цилиндрическое тело колонны в средней части вытянуто, кажется, что она утончается. Чтобы сгладить это впечатление, ствол колонны венчал стрельчатый фронтон. Как статуя, она покоилась на базе, соединенная с ней лепным пьедесталом. Колонну венчала капитель, и она непременно несла, как воспоминание о примитивной деревянной архитектуре, горизонтальный антаблемент, состоящий из трех элементов – архитрава (по-латински – *architrab*, главная балка), фриза и выступающего карниза. Арки и колонны античного здания, например, Колизея, были самостоятельными, не зависимыми друг от друга элементами. Их накладывали на здание, не соединяя друг с другом: арки покоились на опорах, колонны находились перед этими опорами и поддерживали антаблемент, примыкающий к аркам. В Средние века колонна не исчезла, но была сведена к самому простому варианту – цилиндрической опоре без капители, без пропорций – главным образом, ее функция заключалась в том, чтобы нести арки, так как антаблемента практически не было.



Правила ордеров будут четко сформулированы в руководстве Виньолы 1562 года (вверху). Рисунки подробно изображают все элементы фронтально и сбоку.

Возвращение к колонне

Основоположник Возрождения в архитектуре Брунеллески прежде всего вернулся к античным опорам. Уже в 1421 году на фасаде Оспедале дельи Инноченти во Флоренции он поместил портик с колоннами. Но здесь еще сохранил средневековый обычай, согласно которому колонны несут арки. Позже Брунеллески фланкировал портик большими каннелированными пиллястрами, на которые помещал сплошной антаблемент: так в архитектуру с почетом вернулись главные элементы античности. В интерьерах аркадерии в Сан Лоренцо и капеллы Пацци Брунеллески пустил антаблемент над пиллястрами. В нефах Сан Лоренцо и Санто Спирито он пошел на компромисс между античностью и средневековыми традициями, поместив сегмент антаблемента между большими аркадами и колоннами нефа. Но в приделах Сан Лоренцо он снова с точностью следовал античному правилу – пиллястры несут сплошной антаблемент, к которому сверху примыкают аркады капелл, открывающихся между пиллястрами. Это ознаменовало возвращение к языку античности. Сегмент

антаблемента, изобретенный Брунеллески, остался обычным «трюком» для оправдания арок над колоннами. Возвращение к антаблементу, замена декоративных гирлянд аркад геометрической строгостью и сплошными горизонтальными элементами стали характерными чертами Возрождения.



Оспедале дельи Инноченти Брунеллески во Флоренции уже имеет колонны, полукруглые арки, медальоны в отделке тимпанов, классический антаблемент, оконные проемы, расположенные на одной оси над проемами портика. В Санто Спирито он усовершенствовал опоры, поместив сегмент антаблемента между капителью и началом арочного свода.



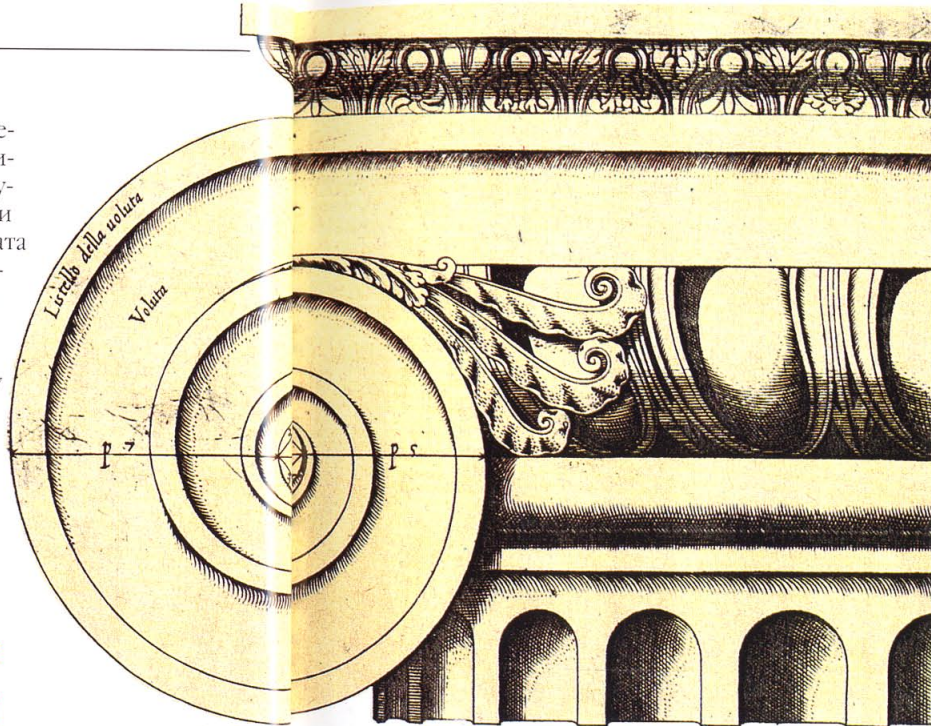
Принцип ордеров

Брунеллески и его последователи не могли не заметить, что пропорции колонн варьируются в зависимости от их «орнамента» (используя термин Витрувия), то есть от типа соединенных с ними капители и антаблемента. Изучение античных руин и трактата Витрувия привели к возрождению теории, определявшей различные типы капителей и антаблементов. А вместе с этим возродились и сами эти типы. Их, как и в античности, определял тип орнамента. Типы капителей и антаблементов, легшие в основу всей системы пропорций, получили название ордеров.

Ордерная система стала результатом осознания простой оптической иллюзии: если зда-



ние имеет несколько этажей, равных по высоте, то кажется, что высота верхних этажей, удаленных от зрителя, который находится на земле, уменьшается в зависимости от их высотного расположения. Создается такое впечатление, что здание по мере своей удаленности в высоту становится все более компактным. Эту иллюзию пытались разрушить, увеличивая высоту верхних этажей. Ордера служили для фиксации оптимальных соотношений ярусов. Каждый ордер имел собственные пропорции, то есть высота колонн четко



irato il Carbetto di questa prima uoluta et un'altra linea in squadra che passi per il centro dell'occhio si divide il detto occhio nel modo segnato di sopra nella figura 1. et si comincia poi al primo punto segnato. 1. et si gira col compasso una quarta di circolo dipoi al punto segnato. 2. si gira l'altra quarta et così procedendo si

Жан Гужон дополнил иллюстрации ф-ра Джокондо к первому французскому изданию Витрувия (1547). На одном из чертежей он, под влиянием планов Чезариано (1521), объясняет, как скорректировать деформацию, вызванную удаленностью частей здания, выполненного в античном стиле, наклонив вперед высокие части.

соотносилась с ее шириной. Достаточно было поместить по одному ордеру на каждом ярусе здания, и уже не казалось, что целое, взятое фронтально, сужается и уменьшается кверху. Напротив, создавалось впечатление развертывания здания в высоту. Эту теорию подтверждает, например, Колизей.

Греки выделяли три основных типа ордера: дорический, ионический и коринфский. Римляне добавили к ним еще два – тосканский и композитный. Первые итальянские мастера Возрождения 15 века испытывали все трудности, связанные с различением этих типов. Ведь единственный сохранившийся античный трактат – трактат Витрувия – был написан в эпоху Августа, и более поздние – как правило

Характерной чертой ионического ордера является капитель с волютами спереди, которые фланкируют орнамент ионик. Изображение волюты очень занимало архитекторов, они пытались использовать геометрический метод для проведения совершенных линий. Этот тип можно считать утвердившимся только с 1552 года, его предложил венецианский художник Джузеппе Порта по прозвищу Сальвиати, специально опубликовавший *Правило для проведения волюты ионической капители с помощью циркуля*. Метод усовершенствовал придворный архитектор Мантуи Джованни Батиста Бертини в своих *Темных и трудных местах Витрувия, касающихся ионического ордера* (1558). Рисунок от руки Виньолы (1562, рядом) подтверждает распространение этого метода. Считалось, что в противоположность мужественному дорическому ордеру ионический ордер отражает пропорции женского тела, ему приписывали женский характер.

эпохи упадка Империи, – сохранившиеся памятники не соотносятся с его предписаниями. Основоположники Возрождения должны были примирить противоречия между тем, что они видели, и устаревшей теорией. Виньола в *Правиле пяти ордеров архитектуры*, изданном в 1562 году, разработал новую теорию, которую отличают четкость, системность, логика и простота.

Пять классических ордеров

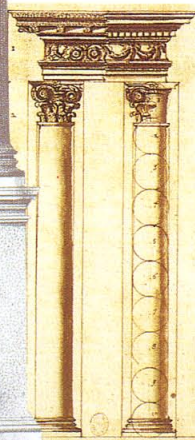
Дорический приземистый ордер – самый грубый. Его лепная капитель лишена украшений. Возвышающийся над ней антаблемент состоит из самого простого архитрава, яруса узких панелей с тройным каннелюром, триглифов (вспоминание о членении поперечных балок, наложенных на архитрав, в деревянном зодчестве), чередующихся с метопами, украшенными тем или иным рельефом (бюкран, розетка), и наконец, карниза, который несет простая кубическая консоль. Тосканский ордер является только вариацией дорического, он еще более приземист и скуп. Сразу бросается в глаза отсутствие метопов и триглифов. Ионический ордер более строен, его капитель имеет две волуты на фронтальной проекции и богаче декорированный антаблемент со сплошным лепным фризом поверх архитрава. Коринфский ордер еще выше. Его капитель похожа на корзину, увитую акантовыми листьями, откуда по диагонали выступают загибающиеся стельбеки, а по медиане – розетка. В антаблементе коринфской капители больше рядов орнамента. Композитный ордер имеет такие же пропорции, как и коринфский, это только его декоративный вариант. Капитель композитного ордера сочетает коринфскую корзину с волутами ионического типа, но расположенными по диагонали.

Поместив на одном рисунке различные ордера, Виньола показал их различие и сходство.



Сходство между ордерами

Четкие каноны Виньолы объединяют пять ордеров постоянными пропорциями. Их высота вычисляется из общего модуля, представляющего собой диаметр колонны: тосканский тип насчитывает в высоту 7 модулей, дорический – 8, ионический – 9, коринфский и композитный – 10. Тосканский тип благодаря его строгости использовали для более грубой отделки, например, на воротах вилл или в оборонных сооружениях. Самый грубый дорический ордер помещали на нижнем этаже, который несет всю тяжесть здания, ионический – на втором этаже, коринфский или композитный – на третьем. Но это правило было зафиксировано позднее.



Когда Альберти в середине 15 века вернулся к ордерам на фасаде палаццо Ручеллаи, он еще накладывал их как придется. Первое верное подражание древним можно было увидеть около 1470 года в Риме во дворике палаццо Венеция, возникшее явно под непосредственным влиянием



Все авторы трактатов любили предлагать собственные версии античных ордеров. Так, Филибер Делорм в своей *Архитектуре* подробно описывает капитель и антаблемент коринфского ордера, который он использовал в капелле дворца в Вилле Котре (1552, сверху). Как правило, модуль ордера был диаметром колонны. Дж.Б.Монтано дал наглядное изображение (слева), начертив на стволе необходимое число окружностей.

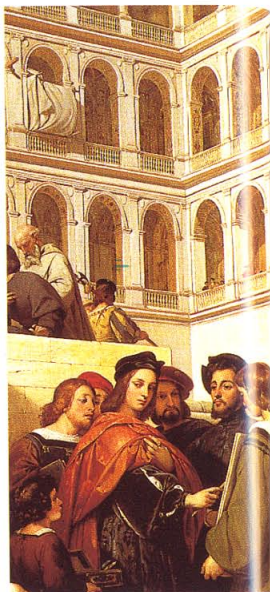
некоторых античных образцов. В 1514 году Браманте в Ватиканском дворце впервые применил правильное наложение трех главных ордеров. Эту дату можно принять как время восстановления иерархии и плана ордеров. Использование ордеров стало практически обязательным: они завершают компози-



цию самых изящных построек века – внутренний двор палаццо Фарнезе в Риме, клуатр Палладио при монастыре делла Карита в Венеции или Новые Прокурации на площади Сан Марко.

Выбор ордера

Но правило имеет исключения, и фантазия была возможна всегда. Никто не запрещал использовать на нижнем этаже не дорический, а другой ордер, главное, чтобы на нем сверху не оказался более низкий ордер. Еще во второй половине века Санмикели в палаццо Гримани на Большом Канале (Венеция) использовал коринфский ордер на нижнем этаже и на него, на втором этаже, наложил еще один коринфский ордер. Приматиччо в 1568 году поместил тосканский ордер на втором этаже нового крыла дворца в Фонтенбло. Если использовался один



Браманте возвел в Ватикане левое крыло двора Сан-Дамазо. Здесь он точно следовал античному принципу аркадных ярусов, разделенных дорическими, а затем ионическими пилястрами.

ордер, например, внутри церкви, то это, как правило, был коринфский ордер, которому отдавали предпочтение за элегантность орнамента. Он был распространен более прочих.

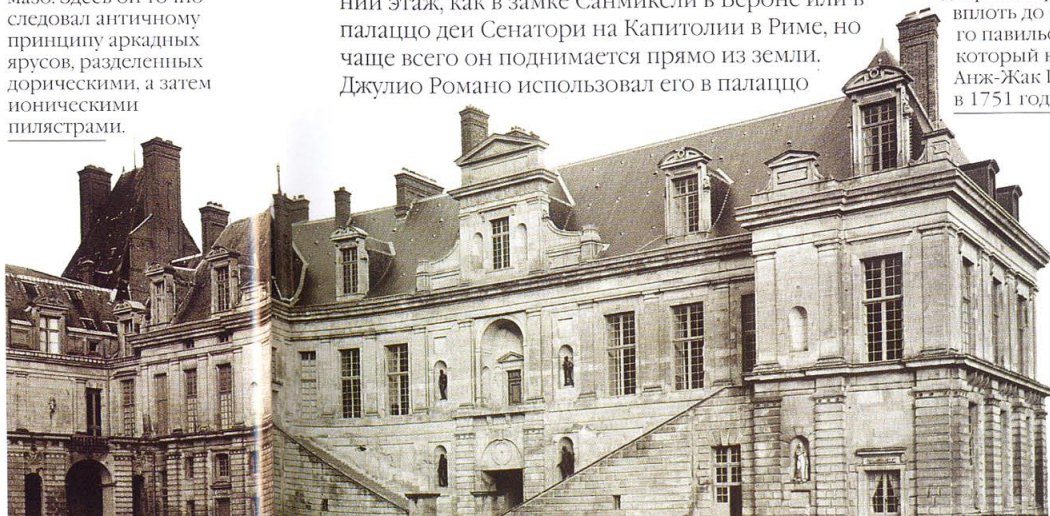
Браманте в начале 16 века спроектировал новый тип фасада, где только второй этаж был снабжен ордером, а каменная кладка нижнего этажа была оформлена грубыми выступами – рустом. Этот способ пользовался большим успехом по всей Италии. Санмикели применил его в Вероне, а Палладио – в палаццо Тьене в Виченце.

Большой ордер

Существует и другая манера использования единственного ордера с колоннами или пилястрами. Она состоит в том, что колонны по высоте равны двум этажам здания. Этот способ получил название большого ордера (по аналогии с большой лестницей, которая может накладываться на весь ордер) и имел потрясающий эффект. Уже Брунеллески использовал его в палаццо ди Парте Гвельфа, который, правда, остался незавершенным. Такой ордер широко применялся в 16 веке на помпезных фасадах. Иногда большой ордер накладывали на рустованный нижний этаж, как в замке Санмикели в Вероне или в палаццо деи Сенатори на Капитолии в Риме, но чаще всего он поднимается прямо из земли. Джулио Романо использовал его в палаццо

После смерти Браманте (1514) его последователь Рафаэль увенчал это крыло открытой лоджией с колоннами под аттаблементом – «Ложжами». Орас Верне в 19 веке изобразил Рафаэля в углу двора (слева).

Приматиччо в новом крыле замка в Фонтенбло (1568, внизу) повторил в линиях центрального выступа фасада проект фасада коринфской церкви из трактата Серлио и пустил по второму этажу ряд тосканских пилястров. Это решение было очень необычным, но его приняли благосклонно, и такой тосканский ордер постепенно распространился на все дворцовые фасады, вплоть до «большого павильона», который возвел Анж-Жак Габриэль в 1751 году.



дель Те в Мантуе, Микеланджело – в палатцо деи Консерватори на Капитолии, Палладио – в палатцо Вальмарана и на лоджии дель Капитанио в Виченце.

Портик с колоннами большого ордера, поддерживающий фронтон фасада храма или пронаоса, был существенной составной частью античной архитектуры. В последней трети 15 века Альберти использовал его на плане фасада церкви Сант Андреа в Мантуе, но он ограничился пилястрами. Настоящий портик было трудно совместить с задачами современной архитектуры. Он бы так и исчез, если бы Палладио во второй половине 16 века не вернулся к нему, и с большим успехом. Он украсил им фасады своих вилл, например, виллу Мальконтента в Мире и Ротонду в Виченце. Не всегда имея возможность располагать колонны отдельно от корпуса здания, Палладио закреплял их на стене. Так он поступил на вилле Барбаро в Мазере, на фасадах церквей в Венеции, в Сан Пьетро ди Кастелло, в Сан Франческо делла Винья и в Иль Реденторе. Незадолго до своей смерти (1580) он, правда, вернулся к пронаосу, использовав его на фасаде капеллы, или темплетто, в Мазере.

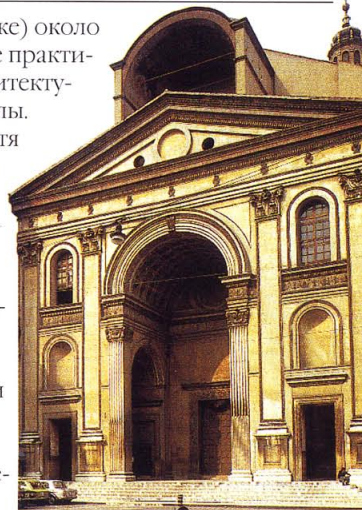
Распространение ордеров

За пределами Италии ордера распространились в 16 веке. Во Франции их применение было хаотичным почти все правление Франциска I. Впервые правильное наложение ордеров мы видим на портале (разрушенном) в Экване около 1545 года (предполагаемый автор – Жан Гужон). Филибер Делорм использовал ордера на выступе центрального фасада в Анэ (восстановлен после революции



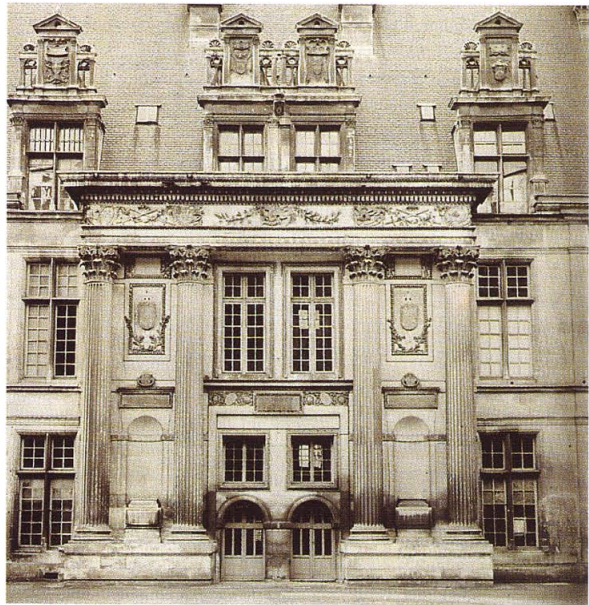
В Старой сакристии Сан Лоренцо Брунеллески использует ордер с пилястрами, который можно назвать большим, поскольку он объединяет два яруса. Фланкировав дверь ионическими колоннами меньшего модуля, Брунеллески первым поставил рядом «большой» и «меньший» ордер, что позже стало обычной практикой.

во дворе Школы изящных искусств в Париже) около 1550 года, Жан Бюллан в 1564 издал первое практическое руководство – «Общее правило архитектуры», которое скоро затмило трактат Виньолы. В Испании ордера прививались дольше, хотя Диего де Сагredo уже в 1526 году описывал их в своем переложении Витрувия *Пропорции античности* (*Medidas del Romano*). В Архиепископской коллегии в Саламанке (около 1530) их использование было еще бессистемным. На фасаде госпиталя в Севилье в 1560-е годы план был лучше, но пропорции еще колеблются. Но вскоре после этого авторам Эскориала удалось соблюсти все правила ордерной системы. В германских странах ордера появились только с проникновением сюда итальянских архитекторов. Паскуалини работал в Юлихе, а итальянский фламандец Фридрих Сустрис – в Ландсхуте и Мюнхене. Хотя Ривинус в 1547 году издал руководство по применению пяти ордеров, но в корпусе Отто Генриха в Гейдельберге (около 1560) они использованы еще очень неумело. Мы не знаем примеров правильного наложения трех ордеров в Священной Римской Империи в 16 веке.



Большой ордер, как правило, использовался на фасадах зданий. Альберти в Сант Андреа в Мантуе фланкировал их коринфскими пилястрами, которые использовались для триумфальных арок. В результате сам фасад стал похож на триумфальную арку. Джулио Романо в Мантуе в 1525 использовал большой ордер на всех фасадах своего элегантного палатцо дель Те. Это низкое и длинное здание, обязано своим монументальным видом именно такому композиционному решению (внизу).





Чтобы придать выступу фасада северного крыла монументальный вид и тем самым выделить фигуры рабов Микеланджело, которых купил коннетабль Монморанси, Жан Бюллан добавил к южному крылу замка в Экуане (до 1544 он выглядел очень просто) этот портик с коринфскими колоннами большого ордера, который лишает здание исходного благородства (слева). Статуи Микеланджело давно уже перешли в Лувр, но недавно, чтобы вернуть композиции ее смысл, место в больших боковых нишах заняли копии

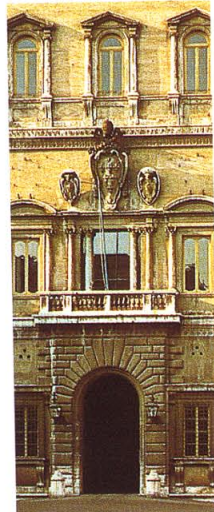
Что касается большого ордера за пределами Италии, то, кажется, только Франция использовала его. Бюллан, имея несколько напыщенный вкус, применил его в маленьком замке в Шантильи, в Фер-ан-Тарднуа и во дворе в Экуане. А при последних Валуа большой ордер вошел в моду. Мы видим его на всех важных зданиях того времени (Шарлеваль, Верней, Сен-Мор), которые описал Андруэ Дюсерсо, а также на фасаде Большой галереи Лувра, появившейся при Генрихе IV. Особняк Дианы Ангулемской в Париже (ныне Историческая библиотека) — одно из редких сохранившихся свидетельств этой моды. Охотно использовали большой ордер в Испании, по меньшей мере, в церковной архитектуре — мы видим его в соборе Гранады и в церкви Хаэна.

Необязательный выбор

Привязанность Возрождения к античным ордерам тем не менее не воспринималась как обязательный закон. Использование колонн или пилястров никогда не было принудительным. Для красоты достаточно было соотноситься с главными принципами симметрии, правильности, геометрии и пропорций. Сохранилось немало важных и даже характерных для стиля Возрождения памятников, на фасадах которых вообще нет ордера. Как правило, нет ордера на флорентийских дворцах, того их типа, который сформировался в 15 веке после возведения палаццо Медичи, Питти и Строцци. Эта тенденция чувствуется и в важных римских дворцах 16 века, например, в палаццо Фарнезе, шедевре Антонио да Сангалло. Другие тому подтверждения — «Лонха» в Сарагосе, фасады Лувра Леско и замок Ашаффенбург.

Купол

Архитектурный язык Возрождения вовсе не ограничивался ордерами. Нельзя забывать и о других его элементах: способах покрытий, орнаменте, лепке. Но главные характерные новые черты — парусный купол и парусный свод. Купол использовали римляне, они обычно ставили его на тропы, то есть полуконические или сферические своды по углам. Но из готической архитектуры купол практически исчез.



Антонио да Сангалло оформил фасад палаццо Фарнезе (внизу, сверху — вход) согласно флорентийской традиции, которая обычно избегала ордера на переднем фасаде, сохраняя его для внутреннего двора: здесь видны колонны, фланкирующие окна, и угловые ризалиты.



Возрождение вернулось к куполу, поместив его на паруса свода, то есть треугольные углубления, как бы вырезанные в сфере. Парус свода изящно оформляет переход от квадратного плана, обычного в средокрестиях церкви, к сферическому своду купола или его барабана. В то же время он имеет удобную для декорирования поверхность. В Италии туда обычно помещали медальоны, как правило, с изображением Евангелистов. Огромный купол флорентийского со-



бора, возведенный Брунеллески, часто считают началом архитектуры Возрождения. Это заблуждение, поскольку проект был реализован в 14 веке, и подвиг Брунеллески состоит в возведении его без строительных лесов и без несущего свода: это было не столько архитектурным творчеством, сколько достижением инженерной мысли. Но оно, бесспорно, немало способствовало распространению куполов, которые стали существенным элементом архитектуры Возрождения.

Первые купола Возрождения (слева изображен купол Брунеллески в Старой сакристии Сан Лоренцо) представляли собой только круглые стрельчатые своды, расположенные над парусами без барабана по зонтичному принципу. Им не хватало высоты и даже света, несмотря на небольшие окошки, вырезанные на основании малых сводов. Купол собора во Флоренции (в центре), спроектированный в 14 веке, покоится на высоком прямоугольном барабане, его стрельчатые арки еще готические.



Барабан и свод

Помимо купола флорентийского собора (который является исключением, поскольку Брунеллески использовал барабан) первые купола ставили непосредственно на паруса. Обычно их даже прятали за барабаном при помощи вертикальной кладки. Такие купола мы видим в Санта Мария деи Карчери в Прато, во всех купольных церквях Ломбардии конца 15 века и еще позже – в Санта Мария дела Пассьоне в Милане. Этот способ постройки имел тот недостаток, что средокрестие оставалось неосвещенным, а купол не был виден снаружи. Только на заре



16 века между парусами и куполом стали помещать цилиндрический барабан с окошками, которые пропускали свет к средокрестию. Вместе с этим архитекторы отказались от античного обычая (сохраненного в Сан Марко в Венеции и в базилике ди Санто в Падуе) подчеркивать форму купола снаружи, выделяя ребра свода. Темпьетто Браманте в Сан Пьетро ин Монторио, Сан Бьяджо в Монтепульчано, Санта Мария дель Консолляционе

в Тоди показывают, насколько удачным оказался этот способ, придавший ясность внутреннему объему зданий и монументальность – их наружному облику. Этот способ скоро распространился повсюду – его

Церковь центрального плана считалась при дворе 15 века наиболее совершенным архитектурным типом. Обычным был тип храма в форме греческого креста с куполом над средокрестием. 16 век добавил барабан, преимуществом которого является то, что он возвышает купол и позволяет освещать средокрестие. Сан Бьяджо в Монтепульчано, начатая в 1518 году по планам Антонио да Сангалло старшего, – наиболее совершенный пример этого типа (вверху). Только апсида в алтарной части и две колокольни на фасаде указывают на симметричность этой композиции.



Стройка в 15 веке

Фреска Доменико ди Бартоло в госпитале Санта Мариа дела Скала в Сие-не (1440) изобража-ет епископа, раздаю-щего милостыню на площади, где ведутся строительные рабо-ты. Один рабочий на первом плане пред-стает в тот момент, когда он циркулем снимает размер с шаблона, другой со-бирает кирпичи. Третий взбирается на лестницу с корзиной на плече. На лесах принимают ведро с цементом, поднятое лебедкой. Несмотря на реалистические черты, структурные несовпадения и слишком богатый декор придают изобра-женным здесь здани-ям выдуманный, про-извольный характер, что симптоматично для сиенской живописи.





Стройка
в начале 16 века

Слева рабочие выгружают из тележки большие камни, которые тут же начинают отесывать два каменотеса. В центре распиливают карниз, несут балку, а подалеже архитектор с циркулем в руке указывает, как оформлять ствол колонны. На заднем плане здание античного типа, на которое поднимают статуи.

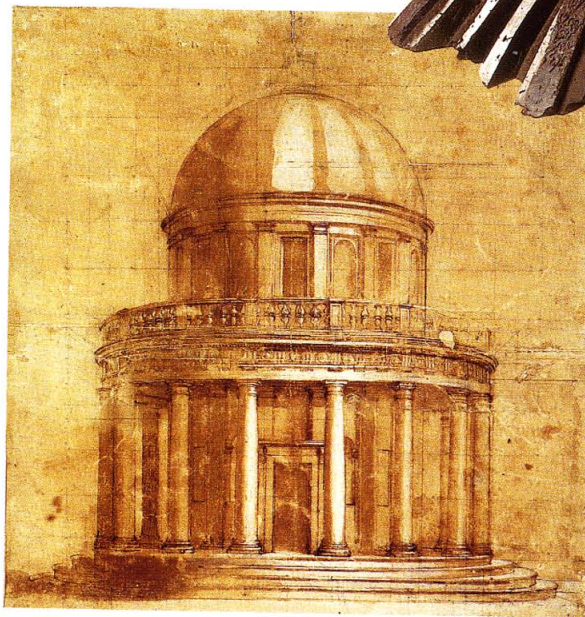
использовали Алесси в Санта Мария ди Кариньяно в Генуе, Санмикели в Санта Мария ди Кампанья в Вероне, Палладио в Сан Джорджо Маджоре и в Иль Реденторе в Венеции, Джакомо делла Порта в соборе св. Петра в Риме. Следуя примеру флорентийского собора, архитекторы кроме того обычно оставляли отверстие на вершине купола и покрывали средокрестие фонарем в форме темплетто, что несколько смягчало античный стиль.

Парусный свод

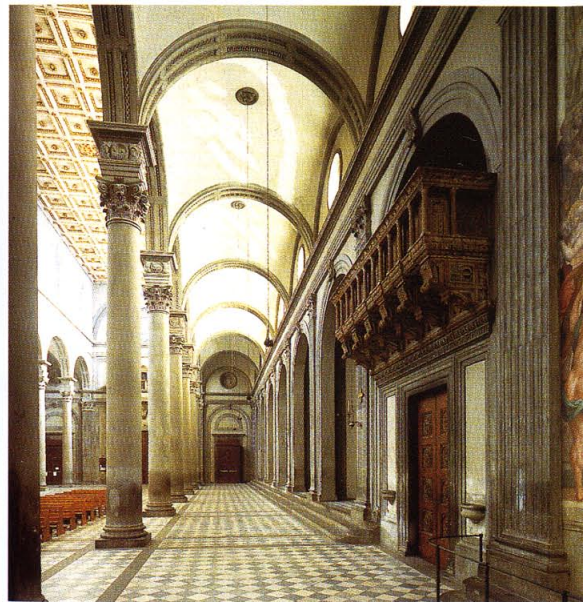
Уже в портике Оспedale дельи Инноченти и в приделах своих церквей Брунеллески начал использовать другой тип покрытий – парусный свод, который образуется путем отсечения от сферического купола четырех равных полусегментов. Он состоит из четырех парусов (конструкция треугольных очертаний), что придает ему форму скуфьи. Этот тип конструкции, не



Фонарь закрывает отверстие на вершине купола, пропуская максимум света. Незадолго до своей смерти в 1446 году Брунеллески дал образец такого фонаря, увенчавшего свод флорентийского собора (вверху). Так форма темплетто в античном стиле стала классической.



требующий традиционных ребер и швов, позволяет выполнить гладкий свод, правильные линии которого удлиняют изгибы появившихся полукруглых арок. Такой способ возведения куполов стал характерной чертой флорентийского зодчества, но подобные примеры можно найти и в других городах Италии, а также в Испании, например, в соборе в Хаэне.

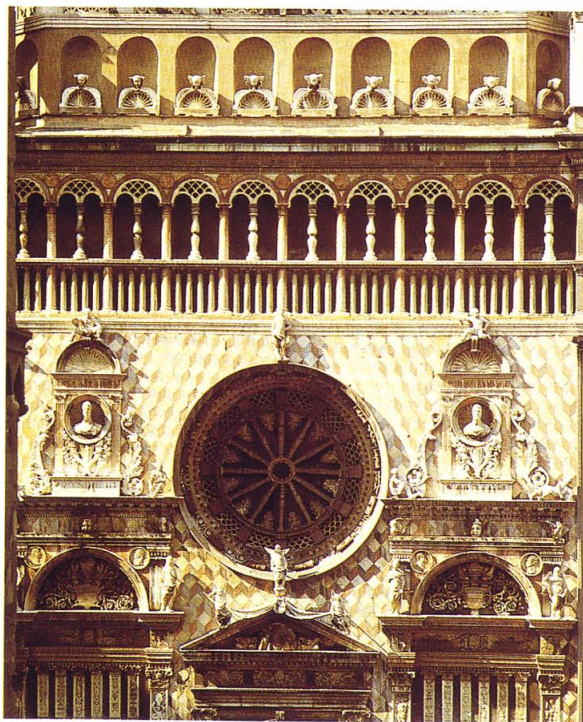


Орнамент

Зодчие Возрождения обратились и к античному орнаменту. Готическая архитектура сначала знала только простые завитки, затем появились партеры с мотивами ветвей, вырезанные глубоко в камне, и гутты на пинаклях. Возрождение отказалось от всех этих фантазий и восстановило декор, стилизованный под античность: то могли быть чисто геометрические мотивы, как греческий меандр, волнообразный орнамент, бусы, ионик, плетенка, или зооморфные

Приделье церкви Сан Лоренцо во Флоренции хорошо демонстрирует все детали нового архитектурного языка, изобретенного Брунеллески: колоннам больших аркад отвечают пилястры стены, которые разделяют входы в капеллы. Арки с двойными архивольтами соединяют паруса, линии которых гармонируют с полукруглыми сводами. Этот язык как нельзя более подходил к гражданской архитектуре: структура этого придела и срез нефа практически такие же, как в Оспedale дельи Инноченти. Гостиаль имеет портик с колоннами, покрытый парусными сводами, а фасад разнообразят большие прямоугольные окна.

Круглое купольное здание было идеалом. Мемориальная капелла этого типа, воздвигнутая Браманте на месте мученической кончины апостола Петра (слева), получила особое название, хотя и не столь употребительное для сакрального здания – темплетто.



Применив центральный план в капелле кондотьера Бартоломео Коллеоне возле церкви Санта Мария Маджоре в Бергамо (1470, слева), Амадео ввел в Ломбардии флорентийский тип зданий. Но его первая профессия скульптора, а также местные традиции помешали Амадео отказаться от избыточного декора и увели от геометрической простоты композиции. Мраморная кубическая инкрустация, профилировка рельефов и расположение статуй на небольших павильонах – последние издержки готического свода и готических пинаклей – вызвали немало нареканий сторонников Возрождения.

и растительные мотивы, но исполненные геометрически почти правильно – ветевидный орнамент лепных украшений, ряды волнообразного орнамента или мотивы канделябров, переходящих по вертикали в чаши. Такая смена мотивов происходила постепенно. До начала 16 века в Ломбардии и Венецианской области зодчие давали волю своей фантазии, декорируя капители еще в зверином стиле, например, покрывая поверхности изображениями дельфинов. Зофорные фриз и канделябры пилястров были произвольно усеяны изображениями птиц, насекомых, встречаются и другие мотивы. Этот декоративный стиль, символами которого служат капелла Коллеони в Бергамо и Санта Мария деи Мираколи в Венеции, имел большой успех во Франции в первой трети века XVI и в Испании в первой половине XVI века. Но в конце концов он везде, как и в Италии,

уступил место античному орнаменту. Самый простой декор – лепнина, которая обрамляет те или иные детали и разграничивает ярусы, как бы задерживая взгляд, – также был обновлен по античным образцам. Средневековая лепнина высекалась на панно уже возведенной стены. Возрождение вернулось к принципу рельефной лепнины, когда на стену накладывался дополнительный материал. Антаблементы и дверные наличники стали рельефными, как рама картины, паря в воздухе и подчеркивая рисунок архитектуры.

Ризалит

Была усовершенствована и каменная кладка. Выступ (ризалит), который в Средние века использовался только в военных сооружениях, был введен в гражданскую архитектуру. По всей вероятности, образцом стали флорентийские дворцы, которые по традиции были мощно укреплены. Ризалит быстро распространился и усилил пластические и живописные эффекты зданий. Он стал привычным на нижнем этаже палаццо. Его часто использовали и как декор,

В 15 веке ризалит – характерный декор фасадов флорентийских замков. Он выжил вопреки моде на античные ордера. Еще в 1489 ризалиты – центральный элемент декора палаццо Строцци. Вариант ризалитов, камни которых отесывались гранями, как у бриллианта, имел успех во второй половине века, но потом он исчез. Мы видим такие ризалиты в Неаполе, в Болонье. В Ферраре этот способ огранки около 1492 применил Бьяджо Россетти в замке Сиджисмондо д'Эсте, который носит название деи Диаманте. Этот тип итальянцы использовали даже в Москве.



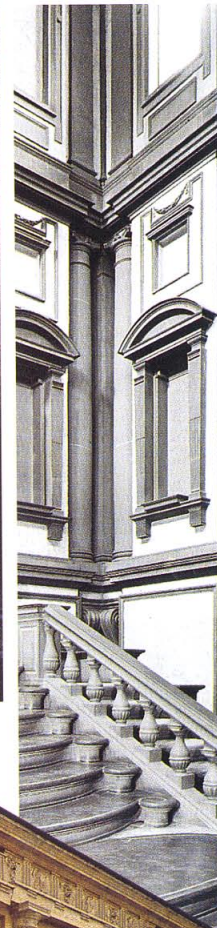
чтобы подчеркнуть углы или фланкировать оконные проемы. Ризалиты известны во множестве вариантов — они могли быть выполнены рустикой из квадров во флорентийской традиции или из грубо отесанных камней, что делало их похожими на скалы. Ризалит мог быть изготовлен из шероховатого и пористого песчаника, мог иметь вид гладкой панели (фасад Сан Микеле в Венеции) или алмазных граней (палаццо деи Диаманте в Ферраре). Франция любила ризалит и разработала несколько его вариантов — иссеченный ризалит, ризалит в виде панели с кромкой, ограниченный геометрически правильными желобками, червеобразный ризалит, например, в Большой галерее Лувра.

Вольности

Формирование нового архитектурного языка, используемого по точным правилам «синтаксиса», имело последствия, которых первые мастера не предвидели. Любые нарушения правил поражали, шокировали. Свобода самовыражения Средневековья была только приманкой. Оригинальность дозволялась только в рамках правил. Джулио Романо был, очевидно, первым, кто смело нарушил многие нормы в палаццо дель Те в Мантуе, что удивляло и даже забавляло зрителей: таковы почти не отесанные стволы колонн и клиновидные кирпичи, как будто сделанные начерно (что поражало неожиданно), тригифы, которые, кажется, вот-вот оторвутся от антаблемента и упадут. Микеланджело почти всегда на свой вкус перерисовывал орнаменты и даже архитектурные формы: так, для создания эффекта перспективы он придал высоким окнам Новой сакристии Сан Лоренцо (Флоренция) форму трапеции. Или использовал их наоборот, например, поместив колонны в ниши перегородок вестибюля библиотеки Лауренциана во Флоренции. Эти вольности могли себе позволить только мастера, знавшие правила, и только в тех случаях, когда эти правила ограничивали их в достижении желаемого эффекта. Парадоксальным образом общепринятая теория нашла дополнительные источники для творчества в оригинальных умах.



В замке де Мирандо в Бургосе (1545, вверху) архитектор придал капителям форму консолей деревянной архитектуры. Во дворе палаццо дель Те в Мантуе (1526, справа внизу) Джулио Романо так оформил детали антаблемента, что, кажется, камни вот-вот упадут. В вестибюле библиотеки Лауренциана во Флоренции (справа) Микеланджело поместил колонны внутри стены. Так зодчие нарушали правила.





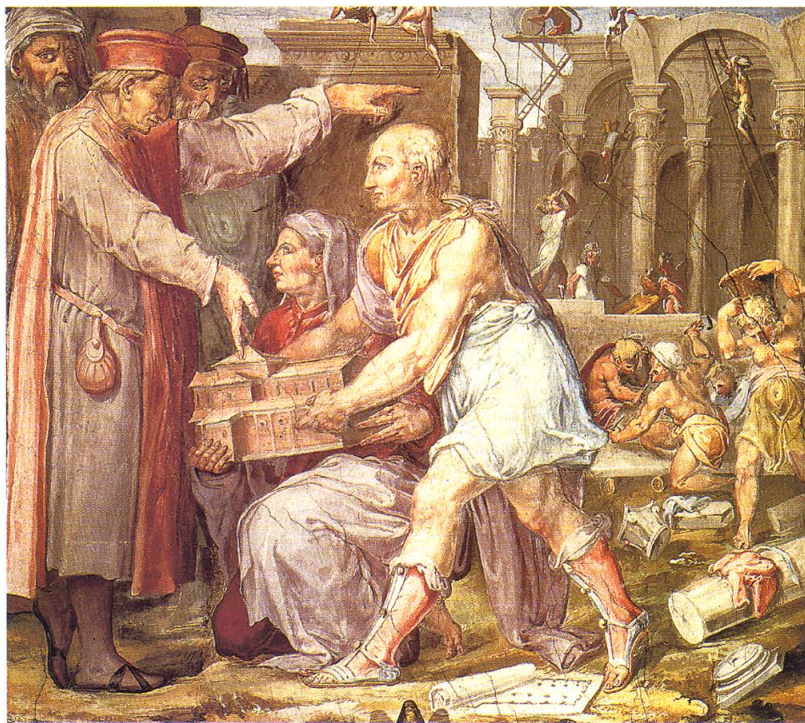
Типы ренессансных построек не очень отличаются от средневековых. Это прежде всего храмы и дворцы – или замки на севере от Альп. Италия добавила к этому только два типа: загородный дом, или виллу, и стандартный общественный дворец. Но Возрождение по-новому трактовало античные типы – все средства были существенно обновлены.

ГЛАВА IV

НОВЫЕ ТИПЫ ЗДАНИЙ

Якопо да Эмполи изобразил, как папа Лев X осматривает макет фасада церкви Сан Лоренцо (приход Медичи), который ему представляет Микеланджело. На столе план библиотеки Лауренцианы. Справа вилла Медичи в Поджо близ Кайяно.



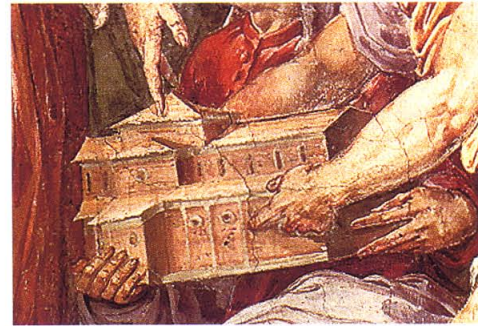


Уроки Брунеллески

Устоявшиеся приемы церковной архитектуры были отброшены новшествами Брунеллески во Флоренции уже в самом начале эпохи Возрождения. В Сан Лоренцо и в Санто Спирито он использовал традиционный план в форме латинского креста. Но черты античной базилики изменили его до неузнаваемости. Брунеллески вернулся к нефам с плоским перекрытием, по краям разместил колонны, а над средокрестием возвел купол. В сакристии Сан Лоренцо (которая была в то же время гробницей Медичи) он использовал квадратный план, покрытый куполом, что являлось вариантом капеллы Пацци в Санта Кроче. Санта Мария дельи Анджели, которая, к сожалению, так и не была построена, была задумана в форме ротонды, окруженной лучевыми капеллами. В менее

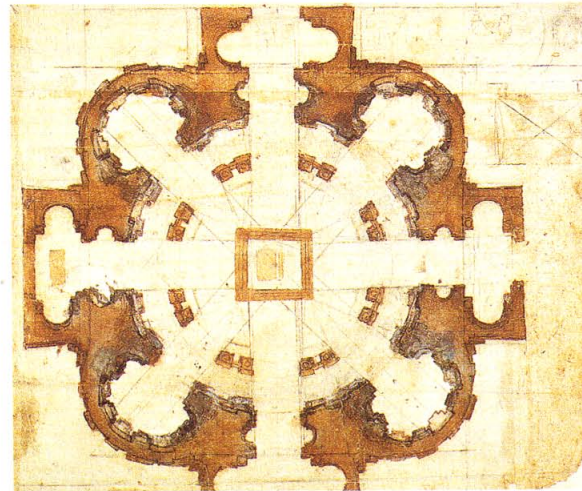
На фреске Вазари в Палаццо Веккьо во Флоренции (наверху, фрагмент — справа) Брунеллески представляет Козимо Медичи старшему макет церкви Сан Лоренцо. Принципы конкурсов и необходимость убедить заказчика здания — светского владыку или прелата — в своей правоте, привели к тому, что зодчие стали делать очень точные макеты.

высоких зданиях Брунеллески применял центрический план (то есть объем, который можно было вписать в круг), практический исчезнувший после римских баптистериев. Эти постройки оказали решающее влияние на всю последующую архитектуру. К типу базилики, использованному Брунеллески в крупных церквях, в различных вариантах обращались в 15 веке Джулиано да Сангалло (предположительно) в соборе в Кортоне, Джулиано да Майано в соборе в Фазенце, Бьяджо Россетти в церквях Сан Франческо и Санта Мария ин Вадо в Ферраре, Моро Кодуччи в Сан Микеле в Венеции. Его влияние чувствуется в мантуйском соборе Джулио Романо 16 века.

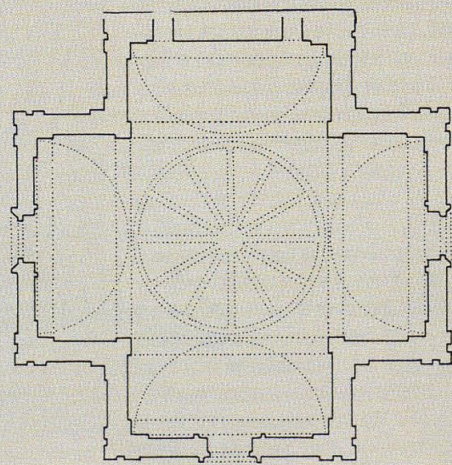
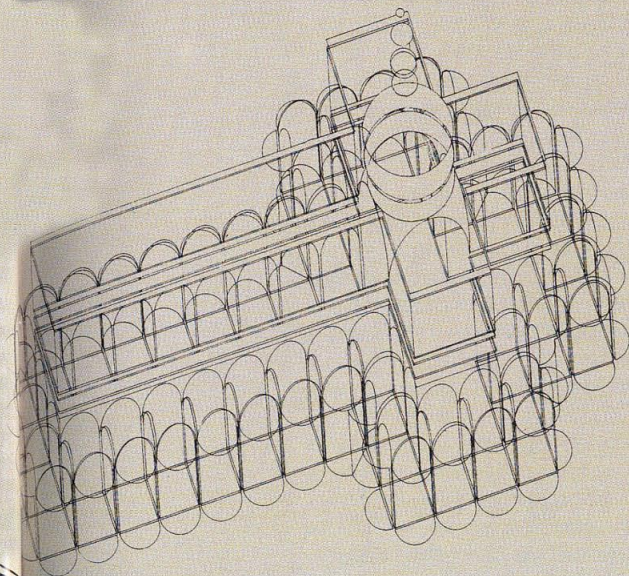
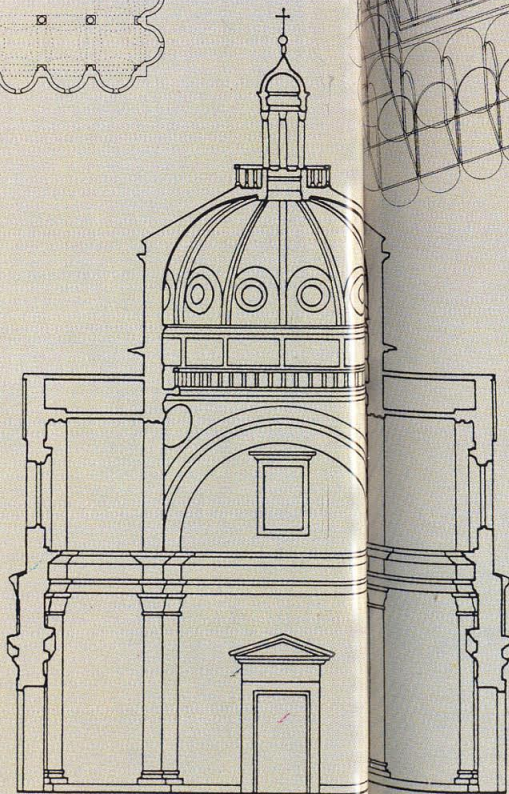
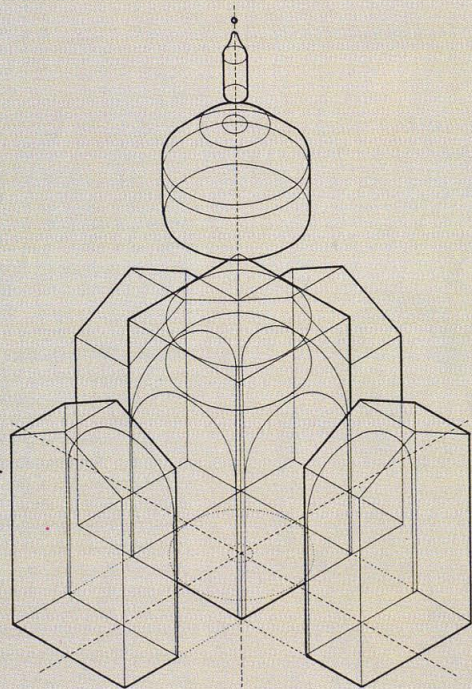
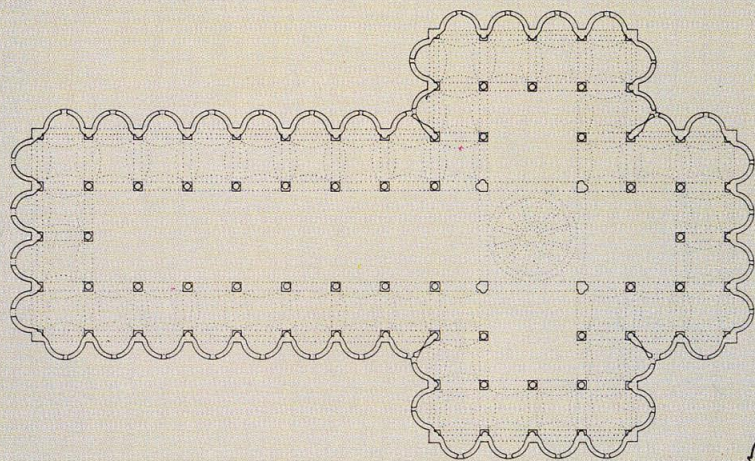


Центрический план

Центрический план имел огромный успех, центрические храмы стали самыми распространенными. Часто их посвящали тем или иным персонажам Священного Писания (по итальянски — santuario).



новаторским (внизу). В обычном храме в форме греческого креста, вписанного в квадрат, где угловые капеллы являются рукавами здания, архитектор заменил лучевое расположение звездчатым способом, что позволяет вывести капеллы прямо в центр основного объема. Купол должны были нести не четыре столба, традиционно располагавшихся по диагонали, а восемь, расположенных по окружности. Средокрестие представляло собой идеально симметричную ротонду. Вместо привичных прямых углов фасады имели изогнутые стены. Этот прием Микеланджело использовал и в соборе Св. Петра



Оригинальный проект церкви Санто Спирито Брунеллески, предусматривал капеллы, расположенные по периметру здания. Они выделялись и на фасаде, что придало бы наружному виду здания восхитительную волнообразную форму. Но инженеры не сочли возможным осуществить этот проект. В результате капеллы, несовместимые с тремя традиционными входами, были убраны с фасада. Конечный план исходил из квадратного модуля (средокрестие в четыре раза больше проема придела). Санта Мария деи Карчери в Прато (внизу) строго следует плану в форме греческого креста без угловой капеллы. Четыре одинаковые ветви покрыты конхами, купол поставлен на паруса. Но речь идет еще о своде зонтичного типа, который не виден снаружи, а очень низкий барабан находится в зачаточном состоянии. Свет поступает через небольшие окошки на своде купола. Джулиано да Сангалло доказал здесь, что является наследником Брунеллески и его церковь – скорее идеальное завершение ренессансных идей 15 в., чем предвестие будущего.

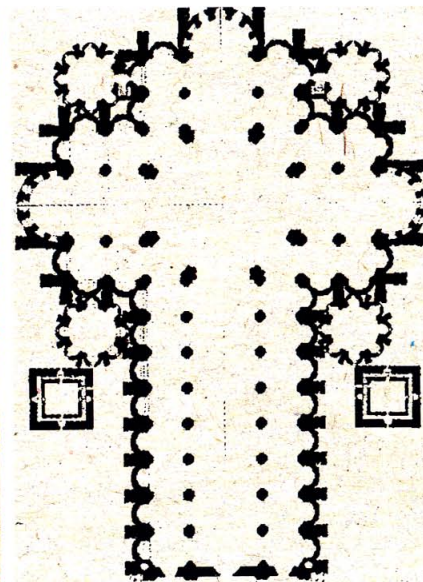
В Италии было возведено особенно много храмов в честь чудотворных образов Девы Марии. Церковь плана греческого креста в Санта Мария деи Карчери в Прато и восьмиугольный план сакристии Санто Спирито во Флоренции являют собой совершенные образцы, которые оставил нам Джулиано да Сангалло. Ломбардские архитекторы конца века предложили много интересных вариантов этого типа: квадратный план, покрытый восьмигранным куполом в Санта Мария ди Канепанова в Павии и в Бусто Арсицио, восьмиугольный план в Инкороната в Лоди, ротонда с четырьмя равными ветвями в Кремe, план греческого креста с восьмигранным средокрестием в Санта Мария делла Пассьоне в Милане и т.д. В Венеции Моро Кодуччи в Сан Джованни Хризостомо применил византийский план в виде шахматной доски. В Риме центрический план был открыт позже, чем во Флоренции, в 15 веке. Впервые он был использован в церкви Санта Мария делла Паче, возведенной папой Сикстом IV. В 16 веке этот тип использовали почти все крупные зодчие: Браманте – в Сан Пьетро ин Монторио в Риме (ротонда), а затем в первом плане собора св. Петра и (если он действительно ее автор, что вероятно) в Санта Мария дель Консоляционе в Тоди (четырехлопастный тип), Микеланджело – в Новой сакристии Сан Лоренцо во Флоренции (древний квадратный тип) и в своем плане римского собора св. Петра в форме греческого креста, Галеаццо Алесси – в Санта Мария ди Кариньяно в Генуе (в форме шахматной доски), Санмикели – в Санта Мария ди Кампанья в Вероне (восьмиугольник в круге), Палладио – в капелле в Мазере (круг).

Смешанный тип

Здания центрического плана, однако, не годились для больших скоплений людей, и в многолюдных церквях напрашивалось продольное расположение. В 15 веке появилась идея объединить два типа, завершив неф алтарем центрического плана. Так поступили Микеланджело в Сантиссима Аннунциата во Флоренции, Альберти в Темпио Малатестиано в Римини, Пьетро Ломбардо в Сан Джоббе и в Санта Мария деи Мираколи в Венеции, Браманте в Санта Мария делла



Первый проект Браманте реконструкции собора Св. Петра в Риме по плану в форме греческого креста известен только по этому незавершенному чертежу (вверху)



Грации в Милане. То же решение мы видим и в соборе в Павии, где купол покрывает средокрестие, подогнанное под приделы, но купол шире нефа, что увеличивает здание, выводя его за пределы средокрестия трансепта. Такое решение естественно для погребальных капелл – в Сантиссима Аннунциата во Флоренции, в Темпио Малатестиано, в Санта Мария делла Грации в Милане, в соборе Гранады 16 века, – но его результат был менее

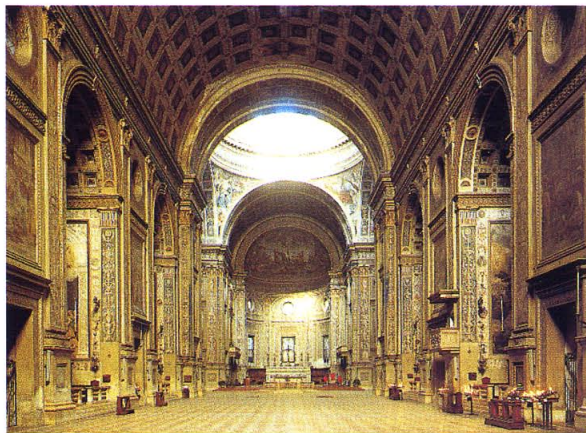
однородным. Традиционный план в форме латинского креста оставался довлеющим, центрический план, под влиянием Брунеллески, только добавил характерный для него признак – купол над средокрестием. Такое решение Альберти принял для Сант Андреа в Мантуе. Франческо ди

Возрождение постоянно стремилось объединить латинский крест с куполом. Сегодня мы можем только по мечтал Маттео деи Пастти (внизу) судить о проекте Темпио Малатестиано в Римини, разработанном Альберти. Он так и не был полностью реализован. Основной неф закрыт античным пронаосом. В конце нефа – алтарь, над ним архитектор предусматривал огромный купол, который бы доминировал над всей композицией. На плане (рядом) большого деревянного макета собора в Павии (проект здания) видно такое большое средокрестие, что, кажется, храм состоит из греческого креста, к которому добавили короткий неф с пятью проемами.



Джорджо – для Санта Мария дель Кальчинайо возле Кортонь, и, наконец, Браманте – для нового плана собора св. Петра, к сооружению которого приступили в 1506 году. Этот тип стал наиболее распространенным в 16 веке. Палладио в Сан Джорджо Маджоре (Венеция) дал, может быть, его наиболее совершенный образец.

В решениях Триентского собора речь идет о таких храмах, расположение которых наиболее благоприятно для отправления культа перед собранием молящихся, то есть с широким нефом и без приде-



лов. Прежний тип был упрощен, и архитектура приблизилась к типу здания, совершенный образец которого дал Виньола в Иль Джезу в Риме. Позже этот тип воспроизводился везде. Его неф окаймлен только капеллами, алтарь покрыт куполом и удлинён апсидой, а трансепт сокращается до простых боковых капелл, расширенных до размера купола. Собственно говоря, средокрестие исчезает, купол используется только из эстетических соображений. Этот тип главенствует в последней трети 16 века в различных вариантах.

Фасад церкви

Возрождение также обновило тип фасада, применив новые принципы композиции и собственный язык. Альберти первому пришла в голову идея



Альберти в Сант Андреа в Мантуе (слева, 1472), опережая свое время, создал церковь с единственным гигантским нефом, который заканчивается средокрестием, покрытым куполом (храм был возведен только в 18 в., но структура опор с очевидностью подтверждает, что был использован первоначальный проект). Иль Джезу в Риме (справа), следуя новым пожеланиям Церкви, выраженным на Триентском соборе, имеет план в форме латинского креста с единственным нефом, но главный объем задает средокрестие, покрытое куполом. Картина Андреа Сакки, которая показывает интерьер церкви до декорирования ее в барочном стиле, для нас интересна тем, что дает представление о простой и благородной красоте архитектуры Виньолы.

Собор св. Петра в Риме вопреки замыслам Браманте и Микеланджело, в конце концов, получил один неф, но гигантские размеры пространства под куполом говорят о пристрастии архитекторов Возрождения к центрическому плану. Эта картина неизвестного художника начала 17 в. передаст точный вид базилики до того, как барочные украшения изменили архитектуру: свод нефа уже позолочен (в 1616), но апсида, по желанию Микеланджело, еще «цвета травертина»



использовать в церковной архитектуре ордера, и в конце своей жизни на фасаде собора Сант Андреа в Мантуе он даже попытался сделать подобие триумфальной арки с большим ордером. Но в Санта Мария Новелла во Флоренции он разместил ордера по двум ярусам. Нижний ордер скрывает ширину здания. Верхний ордер, ограниченный в ширине нефом, заменяя фронтон, увенчивает композицию и фланкируется волютами, которые соответствуют приделам. Этот принцип распространился повсюду. Варьировались ширина верхнего яруса, форма и количество опор – обычно колонн и пилястров вперемежку – и схема фронтона, но тип оставался тем же. Единственным, кто предложил другое решение, был Палладио, который поместил перед нефом портик большого ордера и заменил волюты углами фронтона, в него и врезался пронаос. Общий вид такого фасада определяют две неодинаковые части фронтона – одна широкая и низкая, как бы развороченная мощной горизонталью второй. Горизонтальное членение исчезает, восстанавливается вертикаль нефа. Так внутренняя структура здания становится очевидна снаружи, хотя и в другой форме.

Альберти в Санта Мария Новелла во Флоренции (в центре) оформил фасад церкви в новом стиле: центральная часть фасада соединена с приделами верхней линией волют. В капелле виллы в Мазере (слева) Палладио вернулся к принципу Пантеона, поместив перед ротондой пронаос с колоннами большого ордера.

Церкви за пределами Италии

За пределами Италии типы итальянских церквей не имели большого успеха, что в известной степени было связано с самой возможностью обновления. Во Франции готическая традиция была слишком укоренена, ее невозможно было резко сменить. Тип и стиль архитектуры оставались готическими, хотя отдельные элементы постепенно принимали ренессансные формы, как мы видим в церкви Сен-Эсташ в Париже. Центрический план применялся только в единичных случаях, то есть в частных капеллах, соборах или замках. Так, например, Филибер Делорм использовал центрический план в Сен-Жермен-ан-Лэ (трехлепестковый план с пронаосом впереди), в Сен-Леже и в Анэ (единственный сохранившийся памятник). В германских странах готика благодаря блеску «пламенеющего стиля» оказалась еще более живучей. Только когда Фридрих Сустрис спроектировал церковь Иезуитов и св. Михаила в Мюнхене, стало ясно, как можно применить здесь идеи Виньолы.

Все капеллы Филибера Делорма были спроектированы по принципу купольного центрического здания. Эта капелла в Анэ (справа) имеет форму греческого креста в квадрате, но ее решение оригинально: ветви выходят из квадрата и скруглены. Входная дверь прорезана между угловыми столбами. Купол обработан кессонами, узор которых разворачивается в перспективе и спроецирован на напольное покрытие.

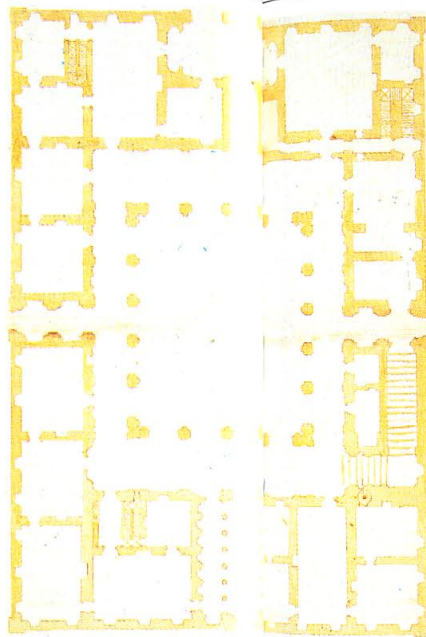


В Испании итальянские образцы воспринимались лучше. Центрический план применялся в разных вариантах: квадратный план использовался в сокровищнице при соборе в Сигуэнце, двенадцатиугольный – в ризнице собора в Севилье, план в форме греческого креста – в церкви Эскориала. В соборе Гранады и в церкви Убеды план в форме латинского креста был объединен с грандиозным круглым алтарем, тот же латинский крест был покрыт куполом над средокрестием церквей при госпиталях Севильи и Толедо.



Итальянский палаццо

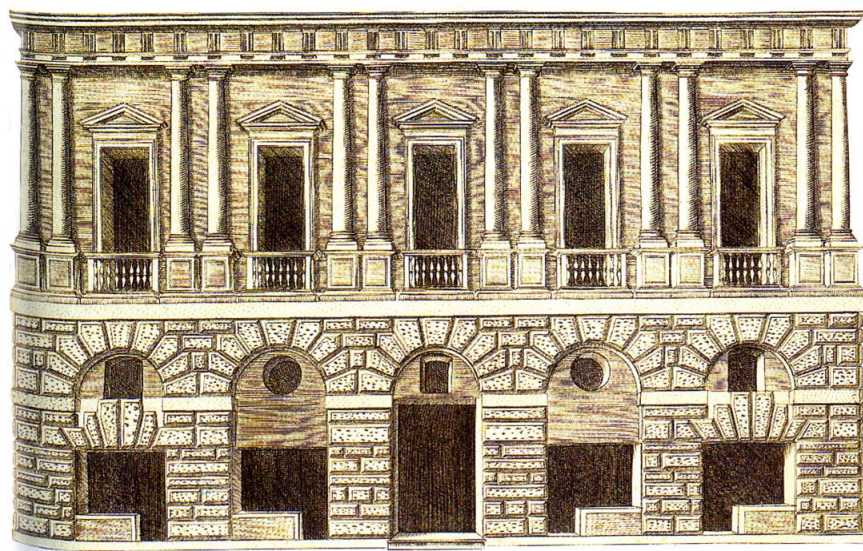
Важным типом гражданской архитектуры в Италии был палаццо, городская резиденция (дворянство и богатая буржуазия жили на виллах так же, как на севере от Альп дворяне жили на своих землях в замках). Итальянский палаццо традиционно был закрытым массивом с одним внутренним двориком, квадратным или прямоугольным в плане, имел массивный экстерьер, но на дворик щедро открывался лоджиями. Этот принцип сохранился, но планы таких построек стали значительно более регулярными. Еще более чувствительные изменения здания претерпели в связи с использованием

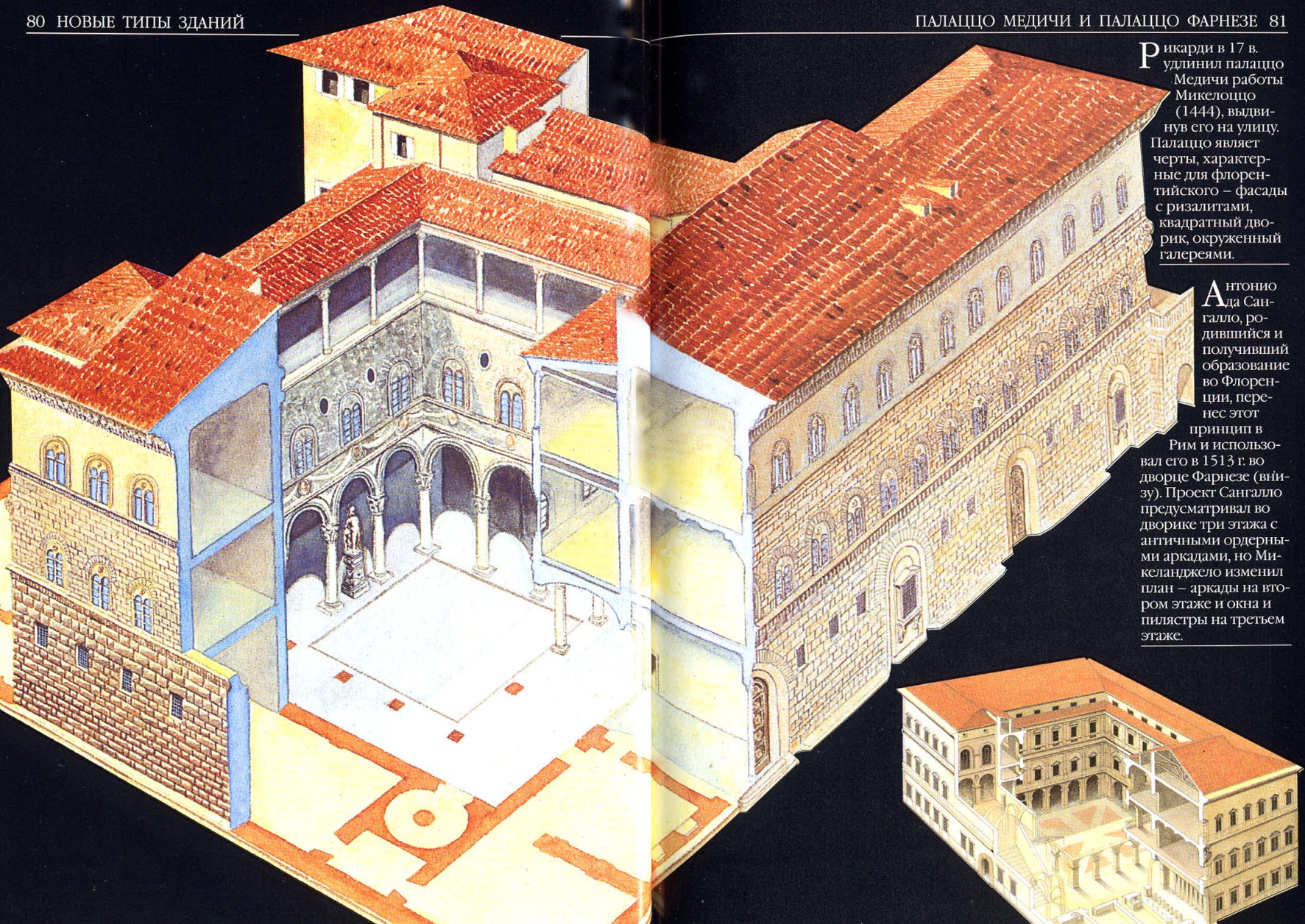


Палаццо Медичи (слева) с середины 15 в. закрепил тип флорентийского палаццо с квадратным двориком, по периметру которого идет аркадная галерея на колоннах. Антонио да Сангалло в палаццо Фарнезе в Риме (вверху) дал античный вариант этого типа: аркады покоятся не на колоннах, а на столбах, включающих в себя колонны нижнего ордера.

ордеров. Флорентийский палаццо сохранил внешнюю строгость, хотя все чаще стали использоваться выступы. Фасад с наложенными друг на друга пилястрами, предложенный Альберти в палаццо Ручеллаи, был использован только один раз – в палаццо Пикколомини в Пиенце. Но хотя в течение всего 15 века аркады нижнего этажа дворового фасада, как правило, по-прежнему несли колонны, оформление ярусов уже вполне соответствовало нововведениям в античном стиле. Так, второй этаж во внутреннем дворике палаццо в Урбино украшен пилястрами, а верхний этаж в палаццо Медичи и Строцци имеет лоджию с архитравом. В Риме же дух античности чувствуется во всех важных постройках того времени. Первые он появляется во дворике палаццо Венеция, долго остававшимся единственным образцом этого стиля. Позже Браманте использовал его в Ватиканском дворце в будущем дворе

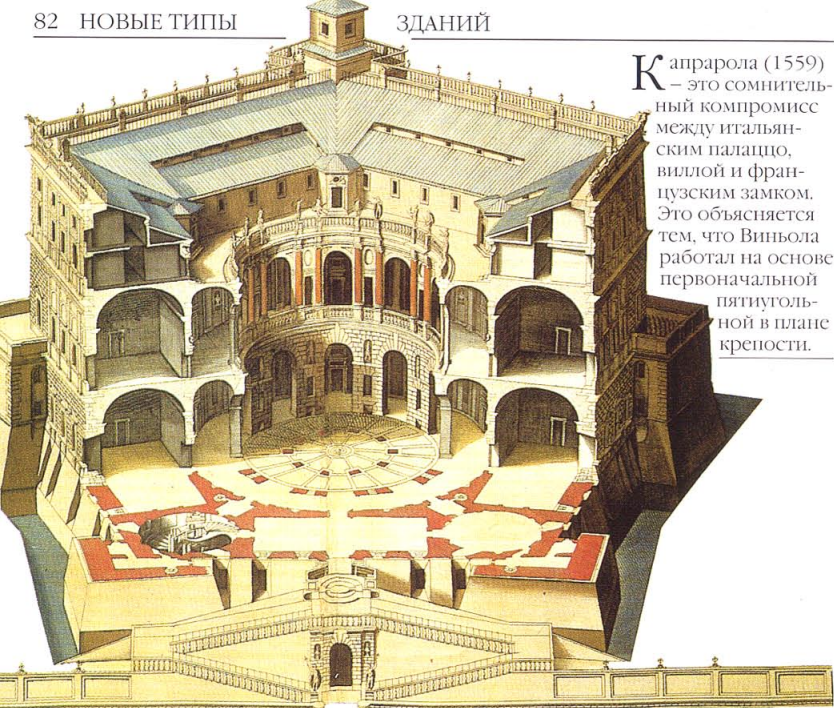
В замке Каприни в Риме (1501, внизу) Браманте предложил новое решение фасада: в нижнем rusticated этаже по античному образцу размещены антресольные торговые лавки, а второй этаж украшен ордерами со двоянными дорическими колоннами. Рафаэль воспроизвел этот тип в палаццо Видони, а Палладио он вдохновил на создание замков в Венеции.





Рикарди в 17 в. удлиннил палатцо Медичи работы Микелоццо (1444), выдвинув его на улицу. Палатцо являет черты, характерные для флорентийского – фасады с ризалитами, квадратный дворик, окруженный галереями.

Антонио да Сангалло, родившийся и получивший образование во Флоренции, перенес этот принцип в Рим и использовал его в 1513 г. во дворце Фарнезе (внизу). Проект Сангалло предусматривал во дворике три этажа с античными ордерными аркадами, но Микеланджело изменил план – аркады на втором этаже и окна и пилястры на третьем этаже.



Капрарола (1559) – это сомнительный компромисс между итальянским палаццо, виллой и французским замком. Это объясняется тем, что Виньола работал на основе первоначальной пятиугольной в плане крепости.

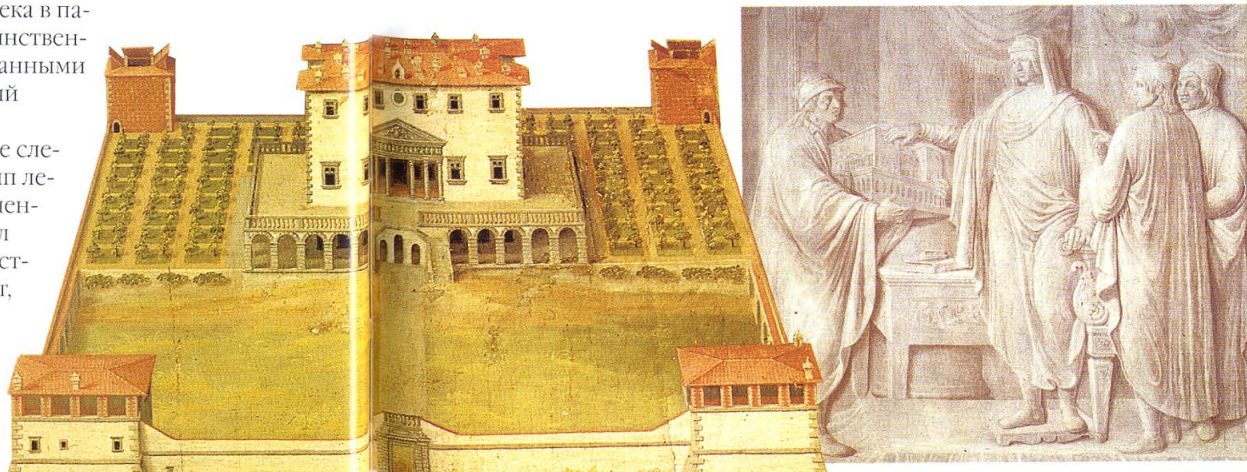
Сан Дамазо. И наконец, он обрел совершенные черты в палаццо Фарнезе. Фасад с наложенными пилястрами снова появляется в Риме в конце 15 века в палаццо Канцеллерия, но его скоро сменил единственный ордер на нижнем этаже фасада с рустованными выступами, который ввел Браманте и который скоро распространился повсюду.

И композиция интерьера, разумеется, отныне следовала прямоугольному членению. Новый тип лестницы, с прямыми, параллельными и разделенными стеной с косоурами перилами, заменил круглую лестницу Средневековья. Круглая лестница появлялась в виде исключения. Тот факт, что в Капрароле лестница размещена в угловой башне, предопределил ее стиль в духе Виньолы. Палладио использовал овальную винтовую лестницу в клуатре при монастыре делла Карита в Венеции только из пристрастия к этой форме.

Вилла

Помимо всего прочего, Италия Возрождения изобрела новый тип жилища – виллу. Первые известные виллы Козимо Медичи (старшего) – в Карфаджоло и Кареджи, выполненные Микелоццо, были всего-навсего маленькими castelli – укрепленным особняком-крепостью. Но скоро пристрастие к центрическому плану привело архитекторов к попытке изменить его и в этом типе зданий. Для Лоренцо Великолепного Джулиано да Сангалло спроектировал виллу, которой он в почти полном согласии с принципом центрического плана придал квадратную форму, – Подджо близ Кайяно. Джулиано да Майано, возводя виллу Подджо Реале для неаполитанского короля, принял за основу план с четырехугольным двором, на котором размещались четыре павильона. Этот замысел привел в восторг Карла VIII и его двор, занявших виллу в 1495 году. Позже виллы свободно меняли свои очертания в зависимости от окружения, выбирая места для бельведера и панорамных лоджий. Наиболее интересные виллы были построены в Венецианской области. Можно назвать виллу падуанского епископа в Лувильяно работы Фальконетто и виллу Гарцони в Понте Казале работы Сансовино, который совместил черты щедро открытого

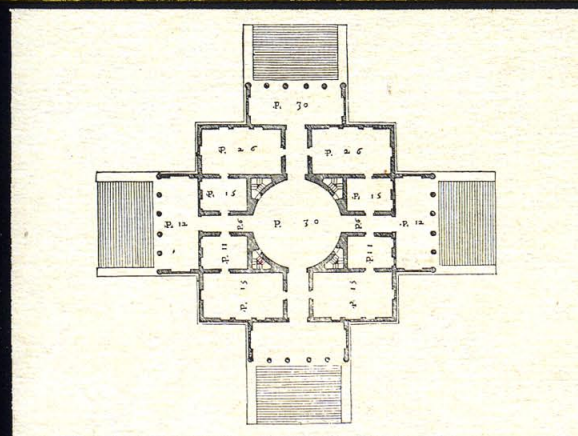
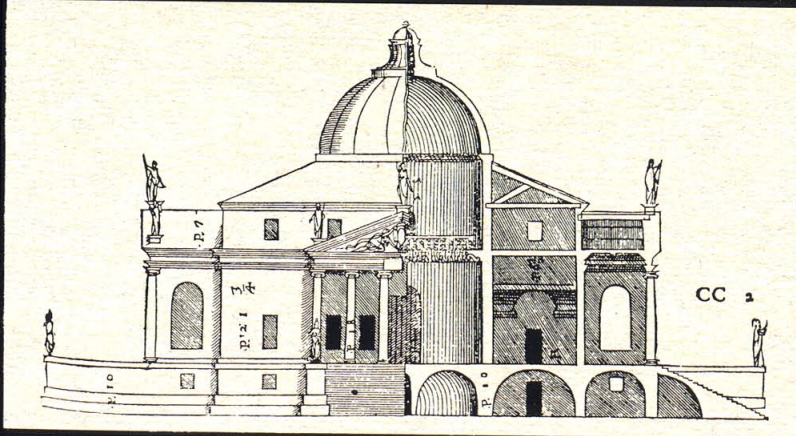
Подджо близ Кайяно (около 1480), возведенная Джулиано да Сангалло, – первый пример флорентийской виллы почти симметричного компактного плана, тяготеющей к постройке центрического плана. На картине Джусто Утенса (в центре) видна лестница оригинального фасада, которая была реконструирована по образцу лестницы в Пратолино (с. 65). Согласно Вазари, Лоренцо Великолепный заказал Сангалло «то, что ему придет в голову», и архитектор выполнил виллу, «сообразуясь со вкусом Лоренцо», который не вмешивался в дела архитектора.

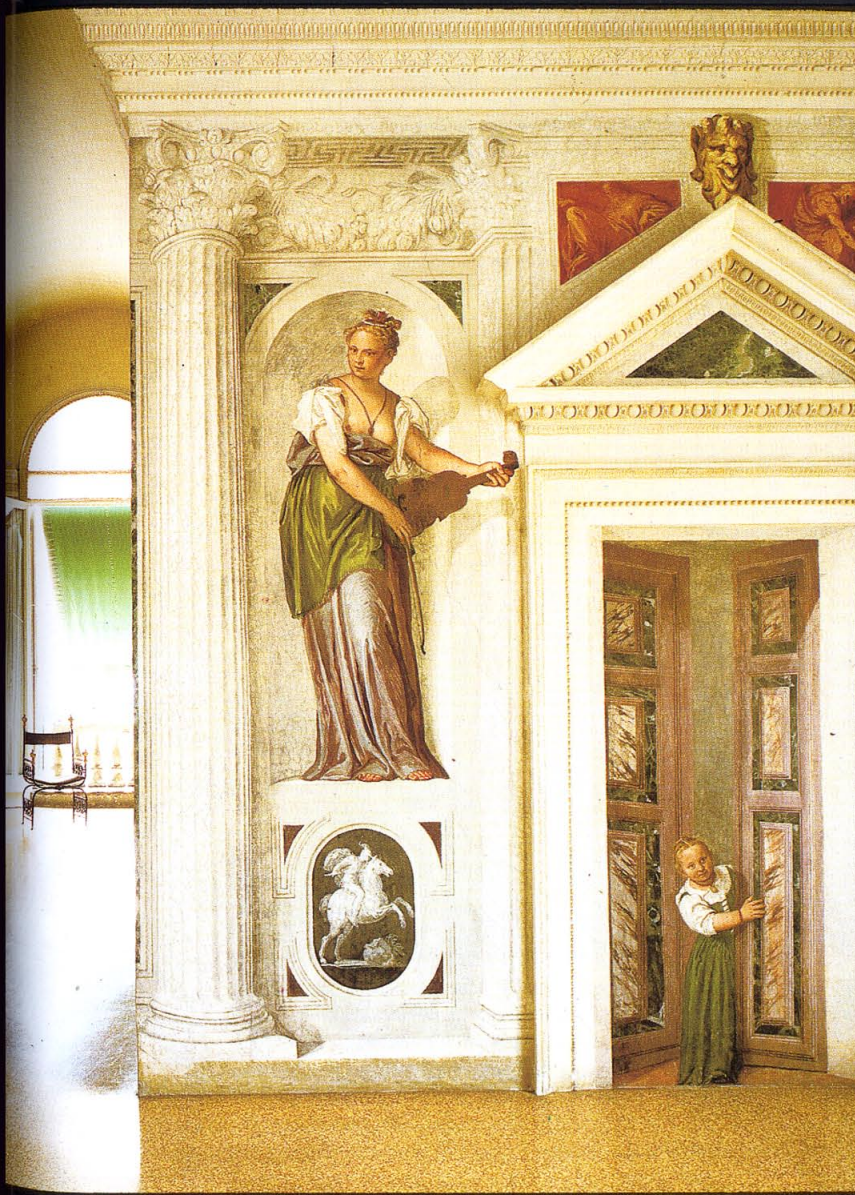




Виллы Палладио

Виллы Палладио являются одним из символов Возрождения. Ротонда в Виченце наиболее известна. В плане она представляет собой идеальный квадрат, по всем четырём сторонам украшенный античными портиками. Все детали распределены по главному «итальянскому» залу, центральному, поднимаясь в высоту на два этажа. Единственное неудобство такого решения – это сложность освещения центрального помещения, которое возможно только через отверстие в куполе. Вилла Барбаро в Мазере (на следующей странице) почти так же знаменита. Но этим она обязана не столько качеству архитектуры, сколько тому, что она прекрасно сохранилась вместе с окружением, а также качеству декора: за домом располагается грот с нишами, в которых стоят нимфы и статуи Алессандро Витториа. В интерьере здания сохранились фрески Веронезе с восхитительными обманками.





наружу венецианского палаццо с античным стилем.

Развитие античного стиля в Тоскане и в окрестностях Рима повлекло за собой организацию садов, которым постепенно стали придавать большее значение, чем архитектуре. Зато в Венецианской области, где расселение венецианской аристократии на «континенте» привело к росту числа загородных вилл, Палладио усовершенствовал этот тип зданий, найдя ис-

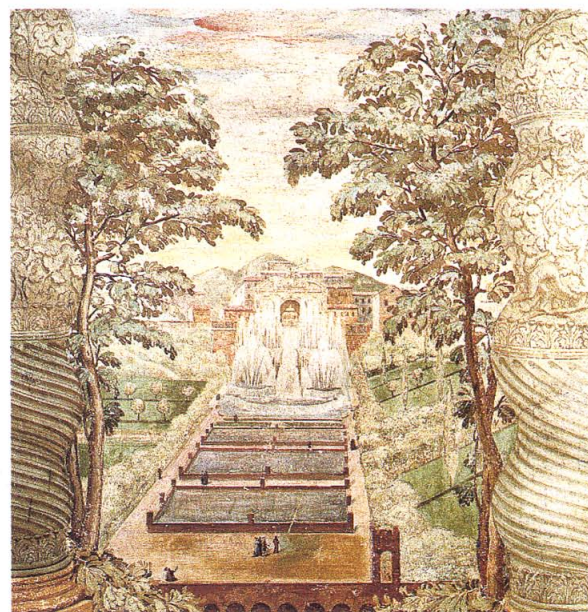


кусный компромисс между античной легкостью и грубоватым характером традиционных построек. Его Ротонда в Виченце с портиком большого ордера на всех четырех фасадах знаменита элегантностью центрического плана и сходством с античным храмом, но это уникальный пример. Более распространен не столь претенциозный тип — особняк простой архитектуры, с доминирующим на фасаде пронаосом в античном

Палладио (1508–1580) прославился сначала в сфере гражданской архитектуры в Виченце, затем состоял на службе Церкви в Венеции и возвел в Венецианской области много вилл. На этом портрете Орацио Флакко (слева) Палладио указывает на макет темплетто в Мазере, свою последнюю работу (1580).

«Побуждаемый природной склонностью, я отдался с юных лет изучению архитектуры, а так как я всегда был того мнения, что в строительном искусстве древние римляне далеко превзошли всех, кто был после них, я избрал себе учителем Витрувия, единственного писателя древности по этому искусству, принялся исследовать остатки античных построек...»

Палладио, *Архитектура*, 1570, (перев. с лат. И. Жолтовского)



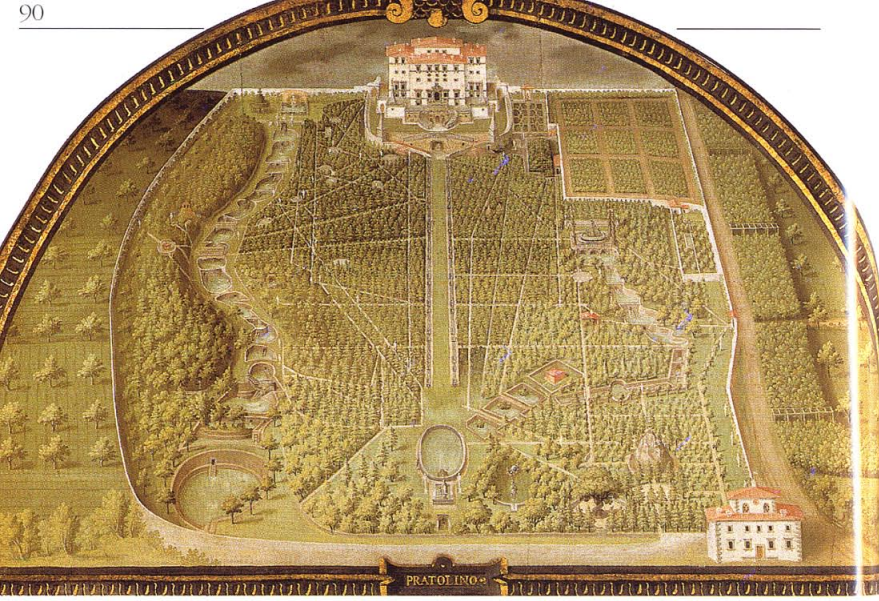
стиле, который фланкируют, как правило, еще более простые аркады. Они могли быть центрического плана, как в Мазере или Фанцоло, но чаще имели угловую структуру или два вогнутых рукава, фланкирующих парадный вход, как вилла Бадозер во Фратта Полезина.

Сад

Вилла, естественно, поставила здание в новые отношения к окружению, ее распространение вызвало быстрое развитие садово-паркового искусства. В средневековой традиции сад являл собой композицию расположенных по оси соседствующих участков, обнесенных оградой и сообщающихся узкими воротами. Скоро он обогатился фонтанами и прудами, главную роль в оформлении которых играли скульптуры, как на вилле Медичи в Каstellо. Вилла Поджио Реале неаполитанского короля с видом на залив, зарослями цитрусовых,

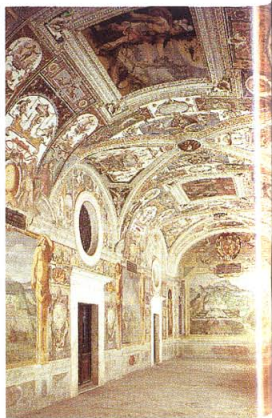
Фреска Джироламо Муцциано, изображающая виллу Эсте в Тиволи, показывает дом в обрамлении садов и фонтанов. Виллу построил в 1550 г. Пирро Лигорио для кардинала Ипполита д'Эсте. Здесь впервые придется садам их исходное значение. Именно садам, а не архитектуре, вилла обязана своей непреходящей славой.

На золотом рельефе рабочего кабинета великого герцога Франческо I Тосканского (1585) Жан Болонь изобразил, как он представляет герцогу макет фонтана, спроектированного для его виллы в Пратолино. Она видна на заднем плане слева.



бассейнами осталась композицией непревзойденной в своем жанре. Несомненно, именно сады, а не собственно архитектура виллы, привели в такой восторг французов эпохи Карла VIII. Римская архитектура пополнила новый тип регулярного сада античными статуями, которые быстро стали популярными, расширила перспективу, расположила насаждения ярусами, использовала эффекты, создаваемые водой, как бы взяв тем самым природные источники в свои союзники. Эти эффекты, без сомнения, лучше всего заметны сегодня на вилле Эсте в Тиволи. Во второй половине 16 века в саду, например, на вилле Ланте близ Витербо, затем в Каприале, появляются речные протоки, ставшие существенным элементом барочного сада. Но упорядоченная структура разгороженной на участки земли сохранилась. О ней вспомнил Франческо I Медичи, строя свою виллу в Пратолино, живописная композиция которой на холме, усеянном павильонами и гротами, самым решительным образом повлияла на развитие садов и парков 17 века. Этот тип имел бесчисленные подражания в эпоху Возрождения за пределами Италии, о чем свидетельствуют французские общественные постройки архитектора Андреа Дюсерсо.

Слава и красота виллы Ланте близ Витербо также связана с ее садами. Эти сады даже воспроизведены на фреске (внизу), которая украшает один из ее двух павильонов.



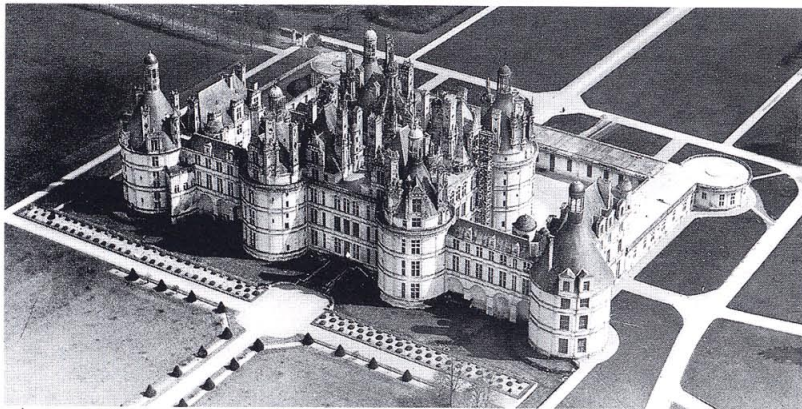
Испанский замок

Итальянский замок не мог не оказать влияния на другую средиземноморскую страну – Испанию. Здесь быстро распространилась традиция «классических» ордеров во внутренних дворах замков, как, например, в замке де Мирандо в Бургосе или в Архиепископской коллегии в Саламанке, а иногда даже на фасадах, как в замке Васкес де Молина в Убеде. В Калахоре внутренний двор в стиле конца 15 века был полностью сделан в Генуе и после возведен уже на месте генуэзскими рабочими. Замок Санта-Крус в Эль Визо дель Маркесе, автором которого, помимо других зданий, был эмигрант из Бергамо, можно назвать настоящим подражанием классическому итальянскому замку типа Фарнезе.



Пратолино, вилла, построенная Бунталанте для великого герцога Тосканского Франческо I, была благодаря декору своих садов самой оригинальной виллой Возрождения (слева сверху). Длина продольной оси, боскеты с фонтанами и статуями, живописные каскады предвосхищали характерные черты французских садов «великого века», которым, помимо других композиций, вилла в Пратолино послужила образцом.

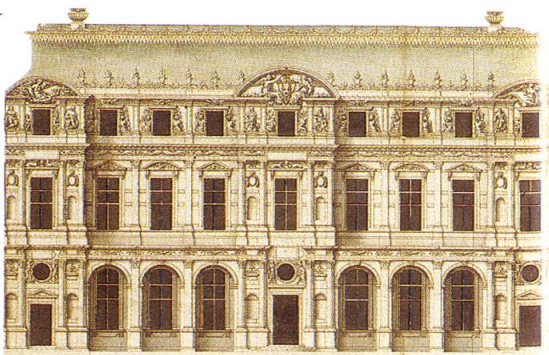
Во дворе Архиепископской коллегии в Саламанке, спроектированном Диего де Силоэ в 1529 г., использован итальянский принцип ордерных аркадных ярусов.



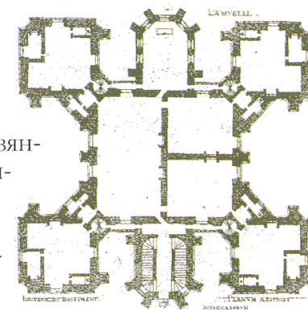
Французский замок

Во Франции и в других северных странах итальянский образец не смог укорениться. Этому не способствовали ни местные традиции, ни климат. Замок не стал распространенным типом городской архитектуры за исключением городского ратуши в Париже по проекту Доменико да Кортоны и Лувра Леско. Но эти два здания, возведенные Франциском I, соответствовали исключительно своему назначению. Французский особняк остался неправильно организованным жилищем. Он представляет собой здание, возвышающееся в глубине двора, часто украшенное ордером и, как правило, более скромными крыльями. Центрический план, ставший основой вилл, нашел себе дорогу во Франции с приходом к власти Франциска I. Он был использован уже в первом проекте замка Шамбор, авторство которого, вероятно, принадлежит Доменико да Кортоне, находившегося под влиянием Леонардо да Винчи. Однако применение этого плана ограничивает размеры большого королевского

Первый проект Шамбора (1519) предусматривал квадратный замок, разделенный внутри четырьмя вестибюлями в форме греческого креста. Затем здание приобрело форму огромного огороженного прямоугольника (вверху). Его центрический план симметричного членения свидетельствует о стремлении архитекторов Тосканы разнообразить тип виллы.



дома. По крайней мере, об этом свидетельствуют переделки в Шамборе, который в конце концов принял форму огромного прямоугольника, что в корне изменило первоначальный план и свело на нет задуманный эффект. Об этом же свидетельствует и деревянный замок Мадрид в Булонском лесу, состоящий из двух центрических корпусов, объединенных общей залой. Доминирующей осталась линейная структура, обычно обрамляющая закрытый прямоугольный двор, как в Экуане или в д'Анси ле Фран. Но чаще здание открыто с четвертой стороны, следуя широко распространенному так называемому П-образному плану. Фасады часто украшены пилястрами, а иногда, при Генрихе IV, даже колоннами. Привычной становится прямая лестница.



Охотничий замок Ля Мюэт (в плане, вверху), возведенный в лесах Сен-Жермена в 1542 г., был спроектирован еще по принципу центрического плана, излюбленного в Италии, но это последнее такого рода постройка во Франции. Леско, перестраивавший Лувр в 1546 г. (слева внизу), не стремился к оригинальным разработкам плана. Вся слава Лувра заключается только в его богато украшенном фасаде, где, следуя французской моде, центральный проем подчеркнут ризалитом с наложенными друг на друга колоннами.

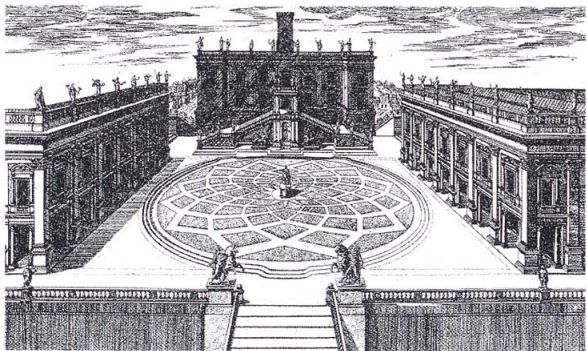


Немецкий замок

В Священной Римской Империи влияние новых идей было более ограниченным, по крайней мере, иммигрировавшие итальянские архитекторы ими не пользовались. В Баварии, в Ландсхуте (в герцогском замке и в замке Траунзниц), в королевском

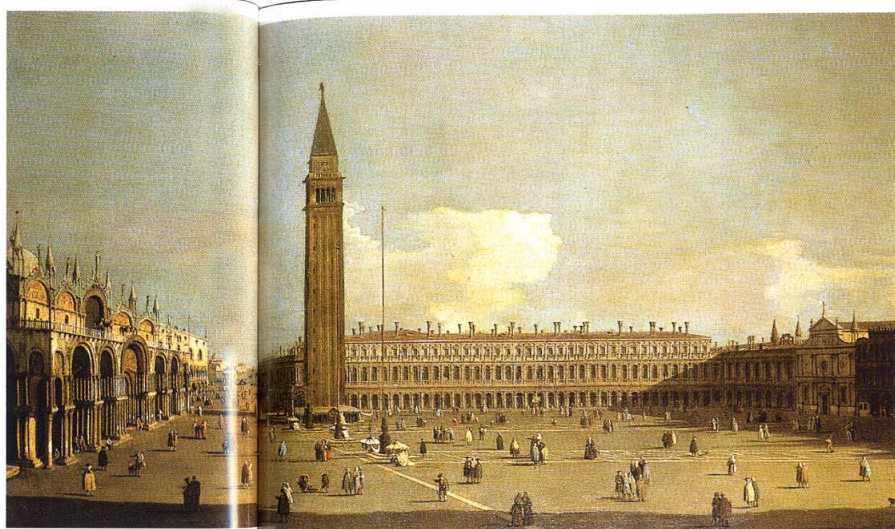
В замке Шпитталь (справа) в Каринтии, который с 1539 строили итальянцы, был возведен итальянский дворик с юрсами лоджий, но, как и во Франции, лестница в углу нарушает ритм и уровень проемов.

замке Мюнхена работы Фридриха Сустриса, в замке Шпитталь в Австрии, в замке болонского архитектора Паскуалини в Юлихе были возведены крепости (последние две разрушены во время второй мировой войны). Многие замки наводят на мысль, что Ренессанс пришел на германскую землю через Францию. Часто архитекторы использовали новый язык только в декоративных целях, не заботясь ни о композиции, ни о пропорциях, как, например, в Гейдельберге.



Палаццо Коммунале

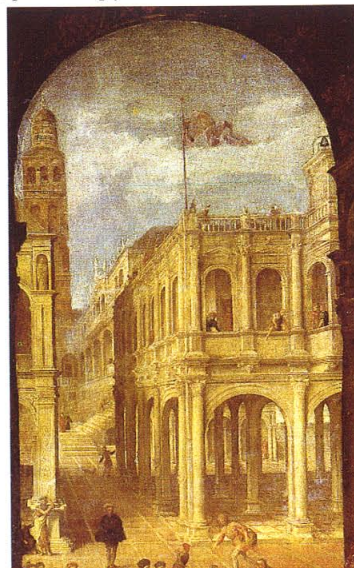
Италия Возрождения породила еще один новый тип архитектуры – Палаццо Коммунале. Он остался исключительно итальянским явлением, но имел важные последствия. Первое здание такого типа возвел в конце 15 века Виджевано возле герцогской резиденции в Милане. Она представляет собой длинное прямоугольное здание, на боковом фасаде которого выделяется собор, а остальные фасады оформлены одинаковыми портиками, их архитектурный декор написан на стене. Площадь Сан Марко в Венеции изначально представляла собой огромное пространство, раскинувшееся перед базиликой. Со временем, по возведении длинных одинаковых фасадов перед Прокурациями Сан Марко, она приобрела черты этого типа, но так и не достигла совершенной симметрии. Этому помешало то обстоятельство, что Новые Прокурации с их сплошной галереей стали сильно отличаться от Старых Прокураций, при оформлении которых



Проект реконструкции площади Капитолия (слева) Микеланджело разработал около 1540 г. Ему она и обязана своими наиболее оригинальными чертами: это овальная линия лестничного подъема, которая определяет ракурс статуи, трапезиевидные боковые дворцы, корректирующие естественное сужение перспективы, галереи с архитравами, заменяющими традиционные аркады, ордер с пилястрами большого ордера.

были использованы классические ордера, а на боковом фасаде напротив базилики до наполеоновской реконструкции располагалась другая церковь – Сан Джеминьяно. Площадь Капитолия в Риме, реконструированная Микеланджело, является оригинальной и уникальной композицией благодаря контрасту между собственно площадью овальной формы и трапезиевидными зданиями, которые фланкируют ее с трех сторон, оставляя открытой с четвертой стороны. Уникальность композиции заключается и в том, что только два боковых дворца симметричны. Идея единообразной площади все же закрепилась, достигнув лучших своих воплощений в конце 16 века в Польше (Замосць), в Италии (Ливорно), затем в начале 17 века в Турине, Париже (Вогезская площадь и площадь Дофина) и даже в Лондоне (Ковент Гарден). Возрождение, обновив частные жилища, разработало теорию, которая постепенно изменила общий облик города.

На этой картине Каналетто изображена панорама площади Сан Марко до наполеоновской реконструкции (вверху). Новые Прокурации тянутся справа до фасада церкви Сан Джеминьяно работы Сансовино. Чтобы иметь возможность изобразить церемонию, во время которой дож принимает от рыбака кольцо, символизирующее его союз с Адриатикой, Парис Бордоне поместил на зданиях ярусы лоджий, напоминающих площадь Сан Марко (внизу).





В театре Виченцы (1580), постройкой которого по заказу Олимпийской Академии (откуда и произошло его название – Олимпико), руководил Палладио, использован античный принцип, когда полукруглые скамьи-ступени амфитеатра увенчиваются колоннадой, а передняя часть монументальной сцены – ордером. Прорезав три проема, архитектор стремился показать в перспективе улицы идеального города с правильными зданиями. По замыслу автора, этот декор должен был представлять улицы Фив, поскольку театр был открыт в 1585 г. представлением пьесы Софокла *Царь Эдип*.



Профессиональное искусство требует образования и книг, с помощью которых можно получить это образование. Античность оставила только один трактат по архитектуре – Витрувия. Его изучали, издавали, переводили, комментировали и иллюстрировали. Со временем возникла потребность в новых руководствах. Архитекторы Возрождения во всех странах пишут все больше трактатов, а книгопечатание способствует их распространению.

ГЛАВА IV НОВАЯ НАУКА

На фронтисписе издания Витрувия Даниеле Барбаро (Венеция, 1556) изображена триумфальная арка, а название трактата дано на аттике, куда обычно вписывается посвящение.



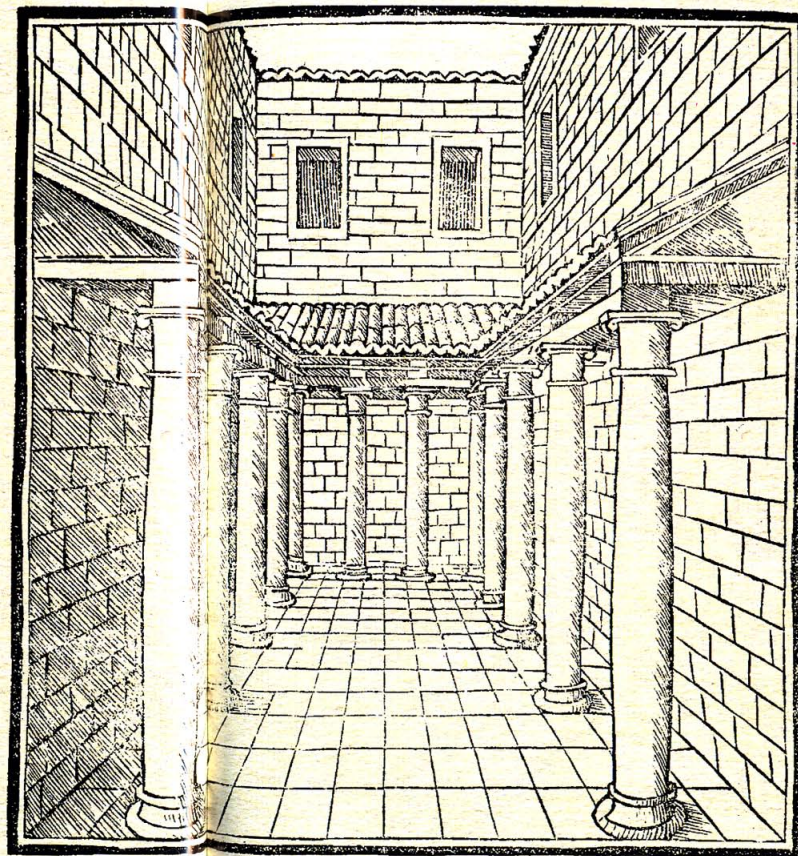
распространением новых концепций Возрождения архитектура перестала быть только сводом практических знаний. Она стала наукой и требовала владения многими дисциплинами: прежде всего, планом и перспективой, затем геометрией, минимумом математики, специфическим языком, знанием античных ордеров, моденатуры. Архитектору, который осознал свою ответственность и стремился способствовать развитию своей области искусства, необходима была также фундаментальная теория как о главных задачах профессии, так и о деталях, их он должен был знать лучше своего заказчика, чтобы уметь объяснить ему свой замысел. Все это привело архитекторов к размышлениям о

более общих проблемах – необходимости учитывать окружающую среду, благоприятных для здоровья условиях, урбанизме, экономии, организации ландшафта. Нельзя было забывать и о технических задачах – подведении воды, нивелировке, расположении здания среди других объектов. Для получения знаний нужны были книги.

Издания Витрувия

Первым, к чему прибегли архитекторы, был трактат

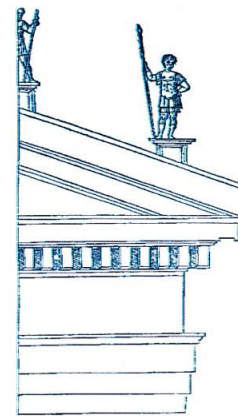
Витрувия. Было несколько наивным считать, что труд, созданный в век Августа, мог по-прежнему быть актуальным, но это характерно для той доверчивости, с которой тогда воспринималось и даже разыскивалось все античное. Трактат Витрувия был несколько раз издан в Риме с 1486 года., в 1495–1497 годах последовали издания во Флоренции и Венеции. Но кроме того, что текст устарел, он имел еще и другие недостатки: он был написан тяжелым языком – латынью, пересыпанной греческими терминами, уместными только в письменном языке. Его смысл затемнялся еще оттого, что трактат не имел иллюстраций. Заслуга издания фра Джокондо, вышедшего в Венеции в 1511 году, состоит, может быть,



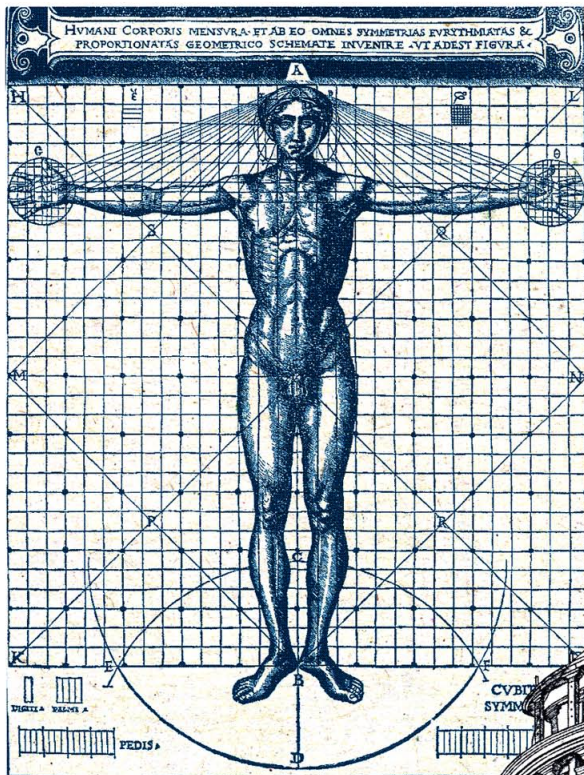
Tetrastyla sunt, & subiectis sub trabibus angularibus columnis, & utilitatem trabibus & firmitatem præstant, & neque ipsæ magnum impetum cogunt habere, neque ab interpenfuis onerantur,

Титульный лист Витрувия, переведенного на итальянский Чезариано (Комо, 1521 г., слева), не имеет еще ни инициалов, ни античного декора, но только печать типографии.

не столько в редактировании текста и исправлении ошибок переписчиков, накопившихся в течение веков, сколько в создании иллюстраций. Качество иллюстраций было на крайне низком уровне, но все же давало визуальное представление. Трактат выдержал подряд несколько изданий. Но даже в такой форме он оставался мало пригодным для



Первое издание Витрувия (Венеция, 1511) содержало ксилографии с простейшими, но выразительными рисунками: здесь, в центре «четырехколонный» двор, окруженный галереями. Ордер не задан, но увенчивает его архитрав, а не арки. Схема фронтона (вверху) также не могла служить образцом для лепки, но она хотя бы ясно демонстрировала конструктивные элементы.

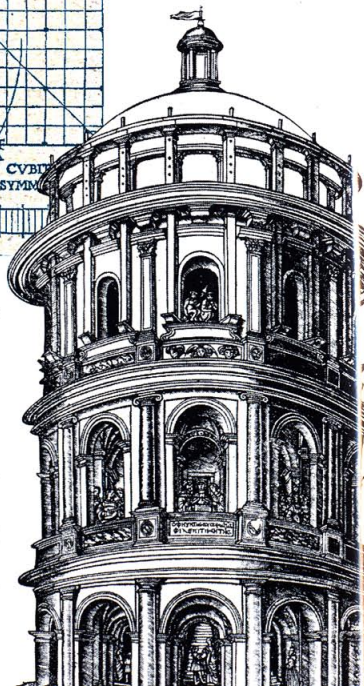


Пропорции человеческого тела были со времен античности основой теории искусства. Это была главная мысль Витрувия, и все иллюстраторы трактата должны были придерживаться ее. Слева Чезариано (1521) вписал тело в квадрат, центр которого соответствует чреслам, а локти и колени расположены на точках пересечения линий, делящих квадрат на четверти.

архитекторов, которые в отличие от ученых редко владели латынью. Когда Рафаэль решил всерьез заняться архитектурой, он был вынужден воспользоваться Витрувием в переводе гуманиста Фабио Кальво.

Иллюстрированные переводы

Большой шаг вперед сделал Чезаре Чезариано, опубликовавший в 1521 году в Комо первый итальянский перевод, снабженный комментарием и иллюстрациями значительно более высокого качества, чем иллюстрации фра Джокондо. По этому пути пошли и другие издатели, но текст нелегко поддавался интерпретации. Отныне



издания различались качеством комментария и точностью иллюстраций. Издание венецианского аристократа и гуманиста Даниеле Барбаро, вышедшее в Венеции в 1556 году, заслуживает более пристального интереса, так как автор в двух вопросах воспользовался помощью Палладио.

Этому примеру последовали и в других странах Европы. Жан Мартен, секретарь кардинала де Ленонкура и известный итальянист, опубликовал в 1547 году в Париже первое издание по-французски, которое воспроизводило большинство ксилографий фра Джокондо. Жан Гужон, также архитектор, хотя история сохранила только его скульптурные работы, не только участвовал в переложении текста, но и выполнил несколько прекрасных дополнительных иллюстраций. В том же году Вальтер Рифф по прозвищу Ривиус выпустил в Нюрнберге первое издание

ARCHITECTURE
ou Art de bien bair,
de Marc Vitruve Pollion Autehur
ROMAIN ANTIQVE MIS DE LATIN EN
Francoys par les Marnes Docteurs de Paris
Imprimee Chez And. Le Moine.
POUR LE ROY TAFSCHASTIEN HENAY JR.



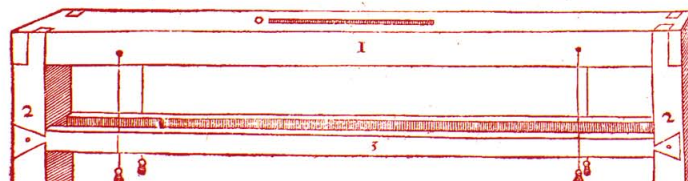
A PARIS
AVEC PRIVILEGE DV ROY.
Qui vend chez Jacques Goussier Libraire
Jacques H. Leclerc Colporteur.
M D XLVII.

B il Capo della Fonte,
B c la prima Mira
C d la seconda mira drieto al
monte
D e la terza doue non si può con-
durre
D f. la quarta doue si può con-
durre
H g f. la condotta dell'acqua,



COROBATE DA LIVELLAR LE ACQUE E I PIANI.

1 Regola di piedi 20. 2 gli Anconi o Braccia. 3 Trauerfarj.



В первом французском переводе Витрувия Жана Мартена (1547) под заглавием помещен портрет, но не автора, а всего-навсего владельца типографии Жана Барбе. Даниеле Барбаро, помогавший Палладио (Венеция, 1556, внизу), усовершенствовал комментарий, а иллюстрации изображают даже второстепенные предметы, как, например, уровень воды или станок с линейкой и свинцовыми проволоками.

Описание направления ветров в Афинах, данное Витрувием, породило любопытные иллюстрации. Чезариано, без сомнения, имел в виду Коллизей, изобразив трехэтажное здание с аркадами на колоннах, увенчанное слепым аттиком (внизу слева).

на немецком языке, включающее перевод комментария Чезариано и иллюстрации из некоторых предшествующих изданий. Испанский перевод, выполненный Мигелем де Урреа, появился в 1582 году в Алькале.

Трактат Альберти

Достоинства трактата Витрувия состояли в том, что он излагал основы архитектуры, следуя своим принципам, он выдвинул теорию соотношений, основанную на музыкальных пропорциях, сформулировал теоретические проблемы искусства и возвысил его дух. Но теории, изложенные в трактате Витрувия, отжили свой век. А рассуждения даже о той части античной архитектуры, которая вновь стала современной –



ордерной системе, – были темны и несовершенны. Возрождение имело потребность в трактате, отвечающем современным требованиям. Альберти почувствовал это и около 1450 года написал *De re aedificatoria* (Десять книг о зодчестве). Автор явно претендовал на то, чтобы стать современным Витрувием. Трактат, однако, не свободен от недостатков: он написан по латыни, придерживается,

вопреки поставленной задаче, общих рассуждений, слишком теоретичен и ретроспективен, опирается только на примеры античной архитектуры, богат скорее указаниями на конкретные примеры, чем общими решениями. Альберти, который тогда почти ничего уже не строил, писал не для архитекторов, а для ученых, каким являлся сам. Его труд после выхода первых томов имел успех, он получил распространение в форме красивых манускриптов – один находился в библиотеке герцога Урбинского Федерико да Монтефельтре, два – в библиотеке венгерского короля Матьяша Корвина. «Книги» Альберти были



Эта копия трактата Альберти (слева) имеет герб венгерского короля Матьяша Корвина, большого любителя итальянского искусства и красивых книг.

отпечатаны типографским способом в 1486 году, переведены на итальянский язык Козимо Бартоли в 1550 году, но они адресованы не практикам-строителям. Заслуга Альберти состоит в том, что он обратил внимание на фундаментальные проблемы архитектурного творчества, с помощью слова способствовал воспитанию просвещенных командитистов, приверженцев античного стиля.

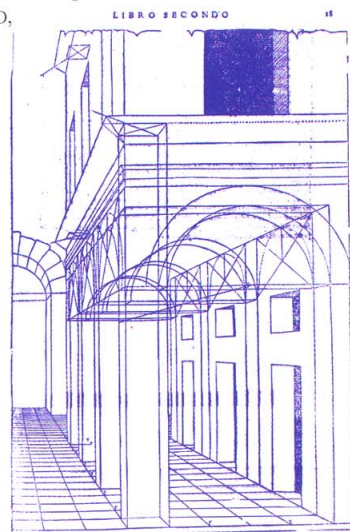
Восемь книг Серлио

Многие архитекторы, осознающие потребность в теоретических основах, принимались за написание трактатов, но из-за нехватки времени и, возможно, недостаточной теоретической подготовки оставляли чаще всего наброски: описания античных памятников, избираемых не продуманно, а скорее случайно, рассуждения об ордерах, где они углублялись в противоречия между формулировками Витрувия и конкретными примерами, оставленными античными руинами. Таковы бо-

лее или менее законченные трактаты Франческо ди Джорджо, Джулиано да Сангалло и – следующего поколения – Бернардо делла Вольпайи и Джованни Франческо да Сангалло. К ним относятся и манускрипты, оставшиеся анонимными.

Герцог Урбинский Федерико да Монтефельтре был как ученым, так и военным. Он внимательно следил за пополнениями своей библиотеки, в которой не желал видеть ни одной напечатанной книги. Картина (в центре) показывает, как король в полном вооружении приступает к чтению, и наивно иллюстрирует две его главные черты, редко совмещающиеся в одном человеке.

Главная заслуга книг Серлио – ясность. Приведена иллюстрация из его книги о геометрии и перспективе (1545).



Первым, кто смог почти полностью осуществить свой замысел, был архитектор, увлекавшийся теорией и преподаванием больше, чем практикой. Это Себастьяно Серлио, который сам почти ничего не построил. Укрывшись в Венеции после разграбления Рима, он составил план большого трактата, состоящего из десяти книг, каждая из них была посвящена одному виду искусства. Серлио публиковал их в беспорядке: сначала четвертую книгу об ордерах (Венеция, 1537), затем третью о древностях Рима с дополнениями о некоторых современных постройках (Венеция, 1540). Прибыв во Францию по приглашению Франциска I и обосновавшись в Фонтенблэ, он продолжил публикацию в Париже в форме двуязычных изданий: первая и вторая книги – о геометрии и перспективе (1545), затем пятая – о храмах, то есть о церковной архитектуре (1547), и, наконец, «специальная», то есть внеплановая книга – о порталах (Лион, 1551). Седьмая, посвященная «несчастливым случаям» – мы бы сказали, неудачной реконструкции древних зданий, – была издана только после его смерти во Франкфурте в 1575 году. Шестая книга, по сути,

Extraordina

RIO LIBRO DI ARCHI

TETTURA DI SEBASTIA

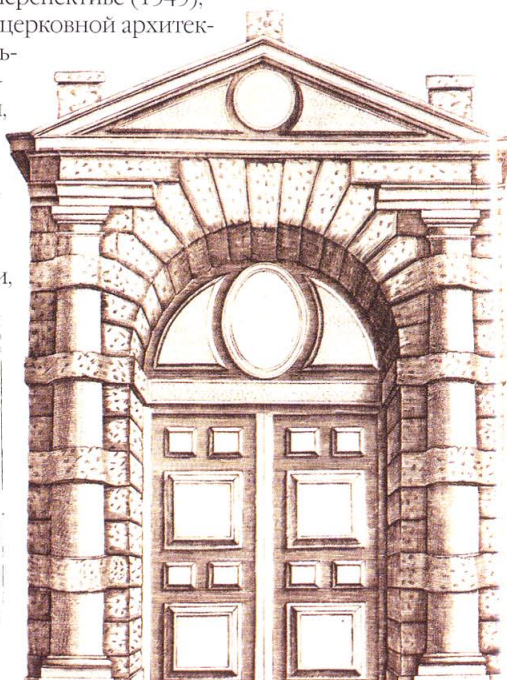
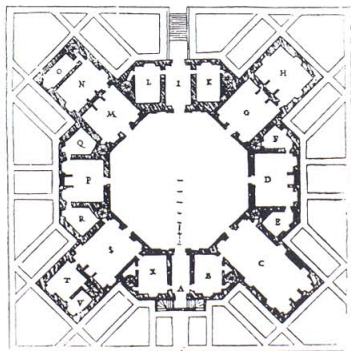
NO SERLIO, ARCHITETTO

DEL RE CHRISTIA-

NISSIMO,



Серлио предлагает планы, основанные на геометрических фигурах, которые граничат с утопией. В «Специальной книге» он опубликовал рисунок портала, возведенного им в особняке кардинала Феррары в Фонтенблэ (внизу).

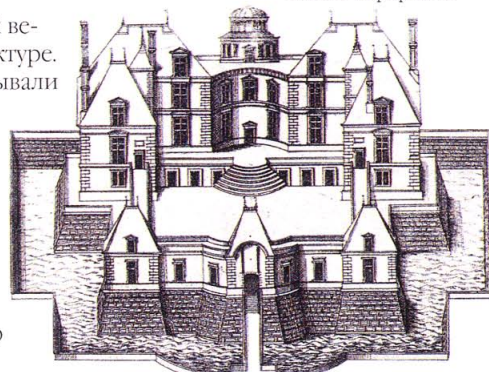


самая важная, так как в ней речь идет о гражданской архитектуре вилл и вообще о загородной архитектуре, ходила по Франции в рукописи и оказала известное влияние на зодчество. Она была издана только в наше время (1967 и 1978), а восьмая книга о кастратематии (римских военных лагерях) до сих пор не издана.

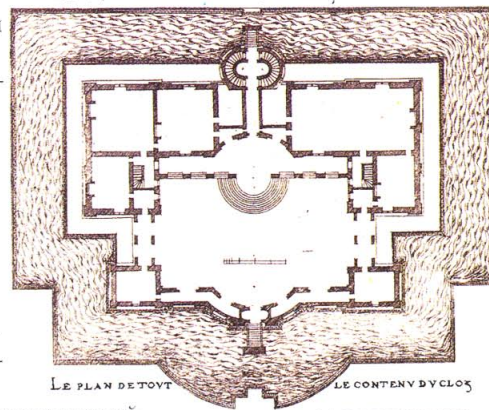
Наследники Серлио

Книги Серлио стали важной вехой в литературе по архитектуре. Его предшественники описывали древние памятники и подразумевали при этом, что они являются единственно возможными образцами. Серлио не удовлетворился этим. Его трактат включает также проекты, которые являются вариациями простых геометрических фигур (круга, квадрата, восьмиугольника и т.д.). При этом автор упражняется в чистом стиле и упоминает все источники философии Возрождения. Этот практический аспект характерен для всех последующих изданий. С 1559 года Жак Андруэ Дюсерсо, великолепный рисовальщик, никогда не бывший архитектором, и, несомненно, штудировавший *Шестую книгу* Серлио, издал *Книгу об архитектуре*. Он поместил в ней пятьдесят проектов гражданских зданий от самых скромных до самых претенциозных, от самой простой геометрии до самой сложной (или самой неосуществимой), рассчитанных на любой кошелек. Он повторил опыт в 1582 году, включив в издание тридцать восемь проектов замков. Эти издания оказали заметное влияние на гражданскую

Отсутствие ордеров и украшений в шестом проекте последней книги (1582) Жака Андруэ Дюсерсо выдает стиль французского замка конца века, не слишком значительно с иерархиче-



LELEVATION DE TOIT LE CONTENU DV CLOS



LE PLAN DETOIT

LE CONTENU DV CLOS

ской точки зрения. Передние павильоны и особенно центральный изгиб позволяют предположить, что речь идет о замке Гробуа (1597).

французскую архитектуру, о чем свидетельствуют замки конца века, как Видвиль или Гробуа. Это влияние сохранилось до первой трети 17 века. Палладио в 1570 г. в Венеции издал трактат в четырех книгах. В нем, следуя примеру Серлио, он предложил свою теорию. Палладио начал с античных образцов и показал их современное применение, поместив свои собственные проекты – с той разницей, что его проекты в большинстве своем были уже реализованы. Труд ученика Палладио Скамоцци «Идея универсальной архитектуры» (Венеция, 1615) можно назвать подражанием учителю. Филибер Делорм в своей «Архитектуре», изданной в 1567 году, отошел от строительной практики, прибегнув скорее к манере Витрувия и взяв менторский тон. Для изложения своей теории он использовал вычисления, необходимые на каждом этапе возведения здания, вплоть до деталей украшения и декора, затем уделил внимание выбору ландшафта в зависимости от направления ветров и имеющихся водных источников. Его язык более научен, можно даже сказать, поучителен. Для него важнее принципы, чем конкретные примеры. Но речь идет только о «первом томе». Второй том, так и не увидевший свет, несомненно, содержал бы образцы для подражания, и в первую очередь, собственные произведения Делорма, гравюры с изображением которых он уже заготовил. Делорм, если бы он закончил свой трактат, стал бы современным Витрувием и французским Серлио.

Руководства по использованию ордеров

Помимо фундаментальных изданий, которые пытались решать глобальные проблемы и выдвигали основополагающие идеи зодчества, Возрождение оставило книги на более узкую и чисто практическую тему – своего рода руководства по применению ордеров, их линий и пропорций. Практикам они были нужны больше, чем кому бы то ни было. Количество таких руководств показывает, как велик был спрос на них. Первое руководство издал в Испании Диего де Сагredo в 1526 году. В следующем, 1537 году, вышла «Третья книга, или Общие правила архитектуры» Серлио, которая вскоре была опубликована в Антверпене



На титульном листе трактата Палладио (1570) изображен стрельчатый фронтон с богатым орнаментом в венецианском вкусе.



по-фламандски (1539), затем по-немецки и по-французски (1542). Все эти пособия выдержали много изданий. Вскоре последовали издания в германских странах – Вальтера Риффа, по прозвищу Ривиус (Нюрнберг, 1547), и Ганса Блюма (Цюрих, 1550). Но в 1562 году издал руководство Виньола, оно по своей простоте и удобству применения затмило все остальные – «Правило пяти ордеров архитектуры». Так архитектура Возрождения постепенно получила все необходимые книги, отвечающие различным потребностям – от общей теории до сборников

образцов и практических руководств. Как правило, все они были богато иллюстрированы, скорее всего, недешевы, но растущие тиражи показывают, что цена не была препятствием для их распространения. Зодчие могли собирать библиотеки.



Мы нередко знали крупные итальянские мастера. Здесь приведен портрет Виньола (вверху), помещенный в одном из его трактатов. Зато портреты французских до нас не дошли. В 19 в., правда, был воссоздан облик Делорма (в центре), мало соответствующий действительности, если судить по костюму и серьезности его лица. Страница его трактата (слева) выдержана в строгом и сдержанном вкусе, который отвечает не столько духу времени, сколько современности.



В Средние века строители соборов были всего-навсего подрядчиками-каменщиками, десятниками или плотниками. Потребовав от мастеров более точных проектов и образования, Возрождение дало им греческое наименование «архитекторов» и стало видеть в них художников.

ГЛАВА VI НОВАЯ ПРОФЕССИЯ

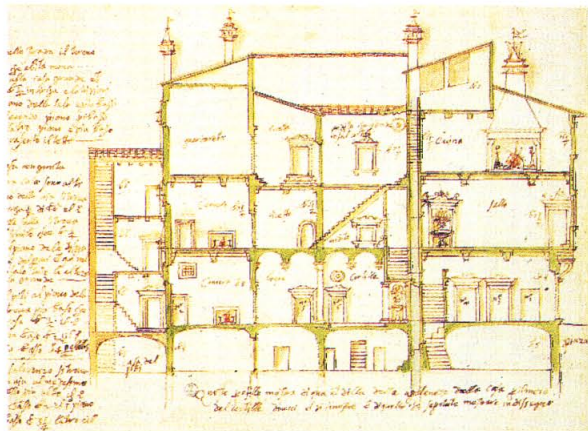
На потолке *Палаццо Веккьо* (справа) Вазари представил Козимо I Медичи, окруженного придворными художниками. Слева плотник Тассо представляет ему макет Меркато Нуово, скульптор Триболо справа — макет фон-

тана для виллы в Кастелло. Почетти изобразил на фреске, которая украшает Уффици, сеньора во время визита в мастерскую военного инженера-архитектора (слева), где подмастерья работают над его планами и макетами.



Обязательность чертежа

Профессиональный архитектор, не упуская из виду геометрию, симметрию, пропорции, обязан был все предусмотреть. Теперь невозможно было начать стройку без утвержденного проекта, по простой первичной схеме, как часто случалось в Средние века. Тогда «секрет», то есть специальные знания каменщиков, состоял в том, чтобы свести план к минимуму, используя систему простейших пропорций, основанных на треугольной или квадратной схеме (*ad triangulum* или *ad quadratum*). Теперь же нужно было представить точный проект, и чертеж стал для этого важнейшим средством. Он совершенствовался, становясь изображением с точно заданными масштабами, с отметками высоты. В плане использовались и другие способы изображения будущего здания: обмер,



разрез, который показывал структуру здания, прямоугольная или геометрическая проекция, которая в пропорциях показывала, каким будет здание, и вид в перспективе, который, в свою очередь, с учетом деформаций, вызываемых особенностями нашего зрения, давал представление о том, как будет смотреться здание. Архитектор перестал быть технологом-строителем и стал прежде всего чертежником. Помимо других навыков именно умение вычерчивать планы, а не профессиональная практика делало его мастером.



Разрез (слева) — новая форма изображения здания. Она позволяет проанализировать его структуру и в то же время наглядно изображает внутренний вид. Выполнение изображения в разрезе требует от архитектора таланта чертежника и дополнительных усилий для придания наглядности проекту.

Художники-архитекторы

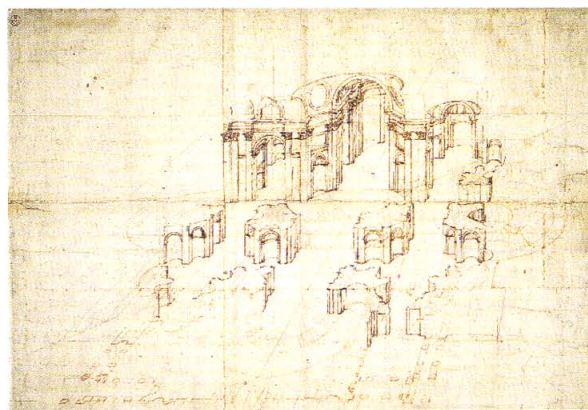
Первые архитекторы Возрождения владели сперва другим искусством. Брунеллески и Микелоццо, два основателя флорентийской архитектуры, получили ювелирное образование. Это было бы непонятно, если бы мы не знали, что ювелирное мастерство в конце Средних веков было одним из основных видов искусства. Оно предполагало и владение чертежом, и умение лепить скульптуру, и знание если не архитектуры, то по крайней мере архитектурных форм, бывших частью общепринятого декоративного языка. Обновив архитектурный язык, Возрождение покончило с этой необходимостью. С середины 15 века мы уже не знаем ювелиров, которые занимались бы одновременно и архитектурой.

Но с усовершенствованием чертежей зодчие теряли переходное звено. Крупные художники испытали искушение архитектурой. Никогда не строя, Леонардо да Винчи посвящал много страниц рассуждениям об архитектуре. Он покрывал листы своих тетрадей воображаемыми архитектурными планами. Особенно он любил церкви центрального плана с рукавами. В конце жизни он даже работал над проектом виллы для наместника французского короля в Милане — Карла Амбазского. Сиенский художник Бальдассаре Перуцци прославился не только фресками, но и своими архитектурными творениями, особенно виллой Фарнезина в Риме. Рафаэль в такой степени научился разбираться

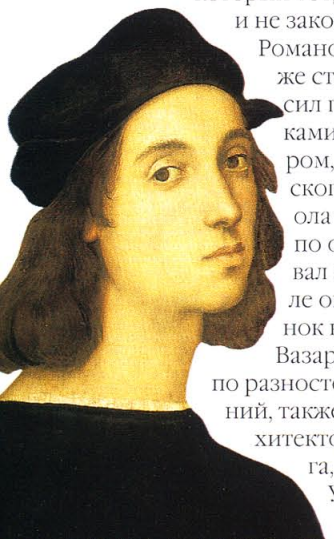
Ювелирная мастерская, изображенная на флорентийской картине конца 16 в. (в центре): на первом плане мастер показывает товар клиенту, на заднем плане видно, как изделия обрабатывают на наковальне и станке.

Леонардо да Винчи, флорентинец по рождению и образованию, работая при миланском дворе в ломбардском окружении, где высоко ценились постройки центрального плана, был в восторге от такого решения: в его блокнотах сохранились планы и наброски многих купольных церквей с лучевыми капеллами.





в архитектурных проблемах, что после смерти Браманте (1514) встал на главе постройки собора Св. Петра. С тех пор он посвящал немалую часть своего времени архитектуре, переводя Витрувия, изучая античные памятники Рима, проектируя виллу Мадама или дворцы (Пандольфини во Флоренции, Бранконнио в Риме) и, конечно, разрабатывая проект собора Св. Петра. Проект Рафаэля сменил проект Браманте, который тот, по всей видимости, так и не закончил. Его ученик Джулио Романо, приехав в Мантую, также стал архитектором и украсил город важными постройками — палаццо дель Те, собором, двором манежа герцогского замка и другими. Виньола тоже был художником по образованию и не забывал этого, так как в Капрароле он написал много обманок на колоннах. Наконец, Вазари, художник уникальный по разносторонности своих дарований, также в конце концов стал архитектором тосканского герцога, для которого он возвел Уффици во Флоренции и ордерную церковь Сан



По своей первой профессии Браманте был художником, но, вне всяких сомнений, он начал заниматься архитектурой уже на родине в Урбино. Проект перестройки собора Св. Петра в Риме был грандиозным делом конца его жизни. Он мечтал о гигантской купольной церкви, которая бы затмила великий Пантеон. По его первому чертежу (с. 70) Бальдассаре Перуцци около

1535 г. наглядным аксонометрическим способом (слева) показал красоту внутреннего объема. Его последователь Рафаэль (внизу) остался знаменитым художником, но архитектура также немало занимала его в последние годы жизни.

Кроме собора Св. Петра наиболее величественным проектом, над которым он работал, была вилла Мадама для кардинала Джулио Медичи (будущего папы Климента VII). Но Рафаэль успел возвести только фасад и начало круглого двора на противоположной стороне. Х.Ф. ван Линт в середине 17 в. изобразил их в незавершенном виде (вверху справа).

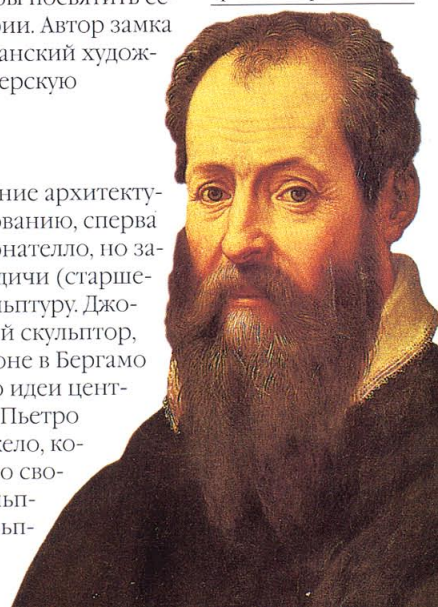


Стефано в Пизе. Но наиболее решительным был переворот в жизни болонца Серлио, ученика Перуцци, который унаследовал чертежи своего мэтра и в конце концов забросил живопись, чтобы посвятить себя архитектуре или, точнее, ее теории. Автор замка Карла V в Альгамбре (Гранада), испанский художник Педро Мачука приезжал в мастерскую Рафаэля в Риме.

Скульпторы-архитекторы

Скульпторы также познали искушение архитектурой. Микелоццо, ювелир по образованию, сперва занимался скульптурой вместе с Донателло, но затем стал архитектором Козимо Медичи (старшего) и в конце концов забросил скульптуру. Джованни Антонио Амадео, прекрасный скульптор, стал архитектором капеллы Коллеоне в Бергамо и способствовал распространению идеи центрального плана в Ломбардии, как Пьетро Ломбардо — в Венеции. Микеланджело, который как по образованию, так и по своим пристрастиям был сначала скульптором, уже став знаменитым в скульптуре и живописи, также переключился на архитектуру. Сначала он

Джорджо Вазари (внизу) был художником, но стал и известным архитектором.





Орас Верне проиллюстрировал на потолке Лувра художественный процесс, возможный исключительно благодаря меценатству папы Юлия II. Слева от папы Микеланджело (его можно узнать по расплюсченному носу, хотя он никогда не носил бороды), который только что написал плафон Сикстинской капеллы, перед ним Браманте представляет папе план собора Св. Петра (по сути, это тот план, который разработал Рафаэль перед своей смертью и который известен по гравюре Серлио). Справа юный Рафаэль над макетом фрески станц Ватикана. Вряд ли такое собрание имело место в реальности, но оно хронологически возможно в 1508–1513 гг.

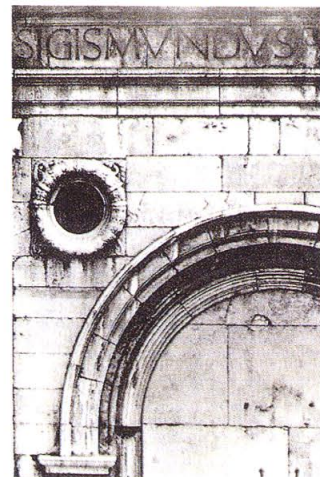


В конце своей жизни в Риме Микеланджело (вверху) больше занимался архитектурой. Его главной работой, невероятной по объему для молодого человека, стала постройка собора Св. Петра, которую он возглавил после смерти Сангалло (1546). Художник принял этот заказ неохотно, из соображений, и отказался от вознаграждения за свой труд. Микеланджело беспрестанно рисовал все элементы классической архитектуры. Форма проема, линии опор и фронтона Porta Pia (слева), одного из его последних проектов (1561), демонстрируют всю творческую мощь, которую сохранил 80-летний художник.

спроектировал во Флоренции Новую сакристию Сан Лоренцо, затем работал в Риме, где возглавил труднейшую постройку собора Св. Петра. Свойственные архитектурным проектам Микеланджело (вестибюль библиотеки Лауренциана, двор палатцо Фарнезе, Капитолий, Porta Pia) свободная трактовка правил и только ему присущий рисунок, что наложило отпечаток на все формы, созданные этим великим мастером, и обновили архитектурный язык. Якопо Сансовино, который обязан своим прозвищем своему учителю в скульптуре, стал в Венеции архитектором Синьории и возвел в этом городе значительные памятники Возрождения – Монетный двор, Библиотеку и Лоджетту. Его ученик Алессандро Витториа также рисовал фасады дворцов. И испанец Диего де Силоэ был скульптором по образованию. Удивительно, но строители редко становились крупными архитекторами. Среди них можно назвать только Моро Кодуччи из Венеции, Антонио да Сангалло, Санмикели и Палладио. Все они были поначалу всего-навсего каменотесами. Во Франции профессию строителя на профессию архитектора сменил Филибер Делорм.

Дилетанты

Новая роль чертежа и теоретического рассуждения, отодвинувшая практический опыт на второй план, привела к тому, что даже любители становились архитекторами. Первым из таких дилетантов был Альберти, аристократ из Флоренции, гуманист, который не только написал объемный трактат в стиле Витрувия, но и занялся творчеством, поступив на службу Сиджисмондо Малатеста в Римини, затем Джованни Ручеллаи во Флоренции и Лодовико Гонзаги в Мантуе. Незнание практики строительства и редкое присутствие на стройках вынудили его доверить ведение работ профессионалам –



Альберти, гений-дилетант, проявил в архитектуре чистоту форм античного стиля. Здесь изображена деталь Темпио Малатестинано в Римини. Но Альберти занимался также и живописью, и скульптурой. Он оставил свое изображение в бронзе (внизу): худое лицо, напряженное выражение, резко очерченные глаза выражают неукротимую волю, стремление к знанию и опыту.



Маттео деи Пасти в Римини, Бернардо Росселино во Флоренции, Луке Фанчелли в Мантуе. Такая передача полномочий нередко сопровождалась конфликтами, и тем не менее его здания стоят в ряду самых новаторских и красивых построек начала эпохи Возрождения. Уникально одаренный Альберти не был единственным любителем, хотя такую практику и нельзя назвать правилом. Один венецианский аристократ, поселившийся в Падуе, Алевиз Корнаро, написал в середине 16 века небольшой трактат и сам проектировал здания, в том числе «Одеон» при своем дворце. Но большей его заслугой было, конечно, обращение в архитектуру живописца Фальконетто. Другой аристократ, Даниеле Барбаро из Акви, составил ученый комментарий к Витрувию и помогал Палладио. Сам Палладио, сначала простой каменотес, судя по всему, сделал карьеру благодаря своей целеустремленности и протекции аристократа из Виченцы Джанджорджо Триссино, для которого он построил виллу. Француз Пьер Леско, автор нового Лувра, имел благородное происхождение и, кажется, был настоящим дилетантом, он даже привлек молодого Батиста Дюсерсо для редактирования своих проектов. Наконец, в конце века во Флоренции мы даже видим одного Медичи — Джованни. — который профессионально занимался архитектурой. Он представил макет на конкурс фасада Сан Стефано в Пизе, а в начале 17 века спроектировал огромную гробницу Медичи, она была воздвигнута в алтарной части церкви Сан Лоренцо.

Макет и столяры

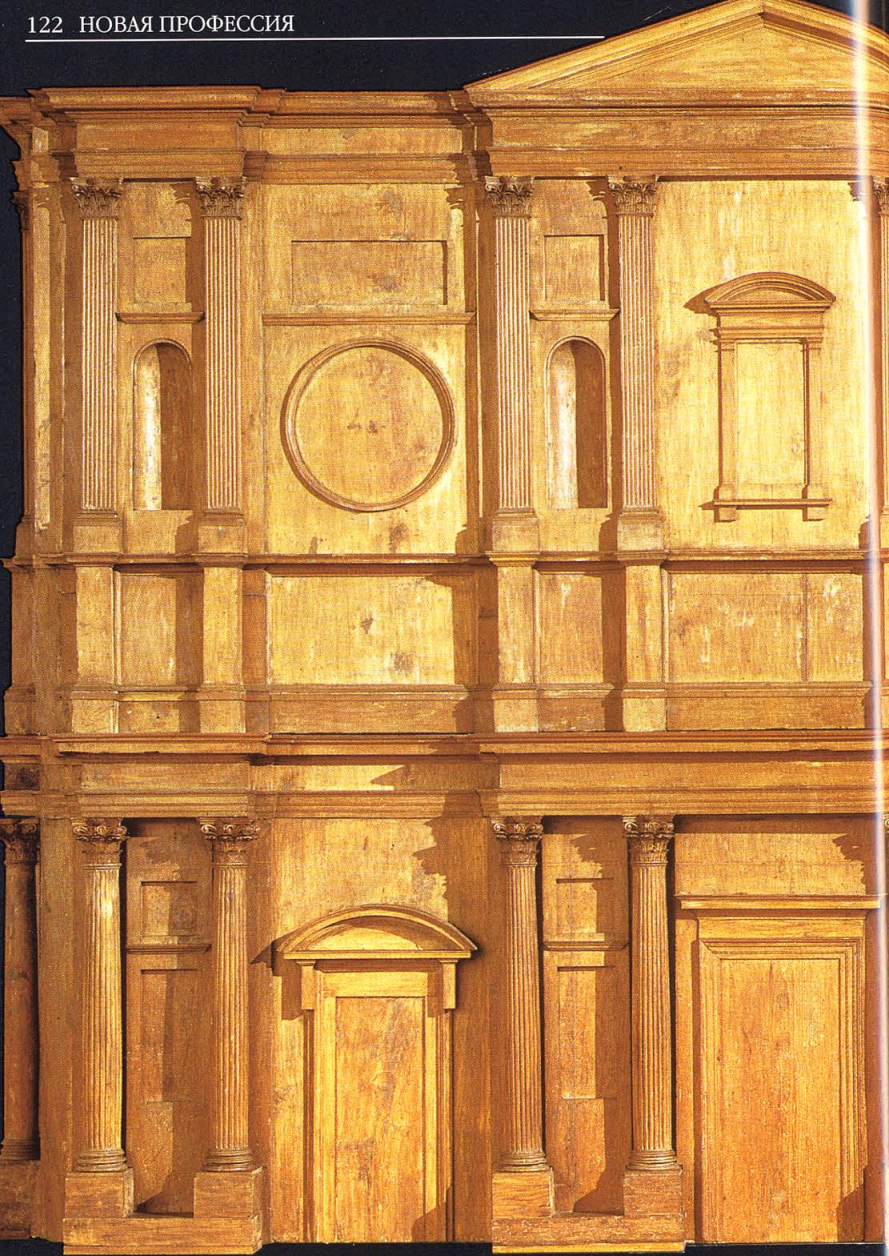
Сколь точными ни были чертежи, они не могли представить планируемое здание в объеме, особенно заказчику, не умеющему читать чертежи. Тогда, следуя античному обычаю, начали строить



деревянные макеты, которые позволяли увидеть запланированную постройку в объеме. В больших конкурсах, начиная с конкурса на купол во Флоренции, конкурсанты должны были представлять именно макет. Затем, уже в процессе постройки, стало традицией делать макеты деталей для того, чтобы можно было судить об производимом ими эффекте. При возведении крупных зданий, как, например, собора в Павии или собора Св. Петра в Риме, выполняли крупные, весьма дорогостоящие макеты, в которые можно было даже войти внутрь, чтобы получить представление о проекте в объеме. Создание макетов требовало от столяров тщательности, умения читать чертежи и знания специфического языка архитектуры. Выполнение

Козимо I Медичи, как все сюзерены — любители искусства, не мог не придавать значения плану. Вазари представляет его на картине в Палаццо Веккьо, когда он разрабатывает поход на Сиену перед планом укреплений, с циркулем и угольником в руке. Джованни Медичи (1567–1621), сводный брат великого герцога Тосканского Фердинанда, был больше, чем дилетант. В 1589 г. он получил звание «генерального суперинтенданта фортификаций, артиллерии и мастерских». В 1590 г. он представил этот макет фасада собора во Флоренции (слева), который выполнил в сотрудничестве с Алессандро Пьерони.





Реконструкция церкви Сан Лоренцо во Флоренции (приход Медичи) проводилась в 15 в. под его покровительством. Но храму не доставало фасада. Папа Лев X решил завершить фасад зимой 1515–1516 гг. Было разработано много проектов. В январе 1518 г. стройку возглавил Микеланджело, но его проект так и не был реализован. Проект Микеланджело известен по нескольким чертежам и по деревянному макету, который почти по всем параметрам совпадает с договором. Замысел Микеланджело состоял в том, что плоскость должна была маскировать конструкцию церкви вместо того, чтобы ее обнажать: углы, выдающиеся над ярусами, поднимаются в пустоту.

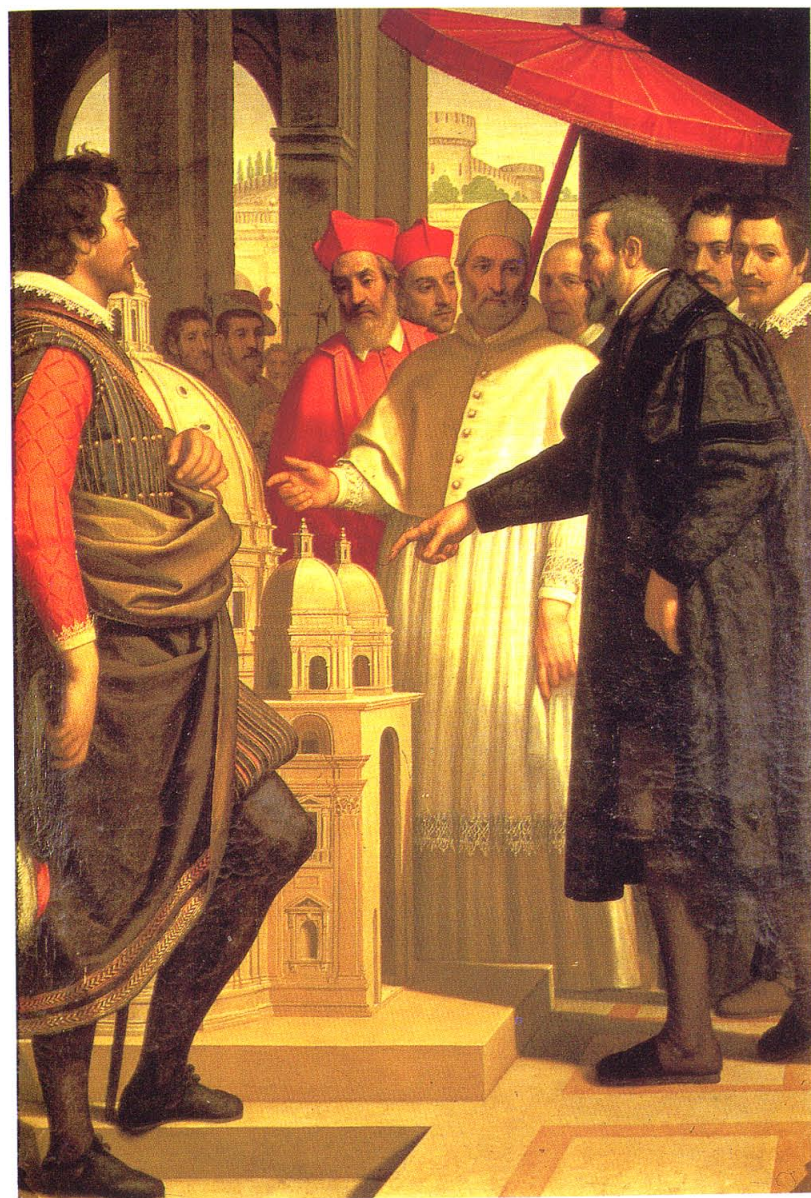
макетов само по себе уже давало образование в области архитектуры, и поэтому в Италии Возрождения и особенно во Флоренции мы находим архитекторов, которые вначале были столярами. Первый среди таких архитекторов – Антонио Чьяккери, который сначала был столяром, делавшим макеты для Брунеллески, но после его смерти он быстро стал специалистом по куполам и последователем мэтра.



Он возвел купол Сан Лоренцо по чертежам своего учителя, затем продолжил круглые хоры Сантиссима Аннунциата и спроектировал центрическую гробницу португальского кардинала в Сан Миньято. Джулиано да Сангалло, Симоне дель Поллайоло по прозвищу Кронака, Джулиано да Майано во Флоренции тоже вначале были плотниками. Плотником был и Доменико да Кортонна, который разработал первый макет Шамбора во Франции, а затем спроектировал парижскую ратушу. Антонио да Лабакко, выполнявший макет собора Св. Петра для Антонио да Сангалло, в конце концов, даже написал трактат по архитектуре (Рим, 1552).



На этом золотом рельефе (слева) Жан Болонь в 1585 г. изобразил, как Буонталенти представляет свой макет фасада собора во Флоренции. Незавершенный макет собора Св. Петра в Риме (внизу) был выполнен по указаниям Микеланджело в 1558–1561 гг., но Джакомо делла Порта, а затем Ванвигелли в 18 в. внесли в него существенные изменения. Пассиньяно изобразил (справа), как Микеланджело представляет папе Павлу IV свой макет. В действительности этот макет содержит переделки Джакомо делла Порта.



Рождение архитектора

Отделившись от практики и став наукой, постигаемой вместе с овладением чертежом, профессия стала благородной. Прежде всего ее представители получили новое греческое название – «архитектор». Термин распространился в Италии в 15 веке, хотя в Ломбардии долго оставалось в употреблении название «инженер». Во Францию оно проникло позже. Это было вызвано тем, что профессия часто была связана с предпринимательством, и за профессионалом, таким образом, закрепилось название каменщика. Но со временем и по мере того, как увеличивался разрыв между двумя профессиями, утвердилось название «архитектор». Более благородное на-

звание обеспечивало архитектору и более высокий статус, тем больший, что он не был больше предпринимателем. Архитектор стал художником и способствовал общему развитию искусств, которые

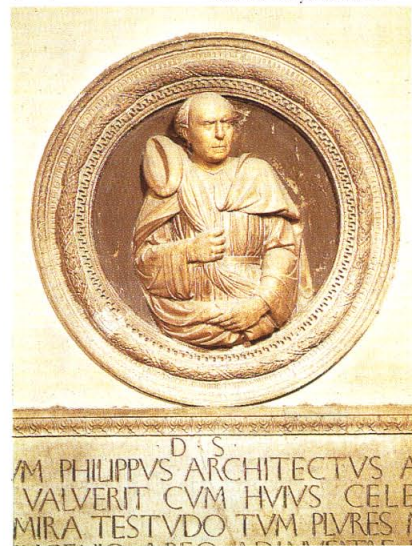
Эту картину Мазо да Сан Фриано из коллекции Фарнезе критиковали за то, что она показывает, как «старик учит молодого человека рисовать архитектуру». Предполагали, что на ней изображены герцог пармский Оттавио Фарнезе и военный инженер Франческо деи Марчи. Но лицо герцога неузнаваемо, поза его инженера слишком фамильярна, а план, развернутый на столе, – план церкви. Правильнее предположить, что опытный архитектор дает урок молодому дилетанту.



расцветали в то время. Доказательством этого является тот характерный факт, что в Италии архитекторы подписывают свои произведения на видном месте, как это начали делать живописцы и скульпторы. Мы знаем подписи Маттео Нуци в Чезене (1452), Новелло да Сан Лукано в Неаполе (1470), Марино Чедрини в Лоретте (1476), Фальконетто в Падуе (1524), Палладио в Мазере (1580).

В то же время архитектор стал популярной личностью, которую искали, за которой ухаживали, которую уважали. Козимо Медичи (старший) дружил с Микелонцо, а тот в свою очередь составил ему компанию во время ссылки в Венецию, которой он подвергся в 1433 году – за это он должен был перестроить библиотеку Камальдули при церкви Сан Джорджо. В 1447 году во Флоренции вопреки правилу, запрещавшему в соборе размещение склепов, на самом почетном месте собора был погребен прах Брунеллески и поставлен памятник с его изображением и эпитафией, написанной в стихах опекуном республики. Герцог Урбинский Федерико да Монтефельтре, перед тем, как поставить Лучано да Лаурану во главе строительства своего замка, издал указ, в котором говорилось, как он ценит архитектора и восхищается архитектурой. Услуги сиенца Франческо ди Джорджо дорого оплачивались в Неаполе, затем в Урбинском герцогстве, Джези и Анконе, в Ломбардии, Павии и Милане. Во Франции Филибер Делорм получил от Генриха II титул королевского милостыинника и аббата д'Иври. Скромный Палладио был принят в лучшем венецианском обществе. Из главного вида искусства, каким она была всегда, архитектура стала благородным искусством.

В 1400 г. было за-
прещено поме-
щать во флорентий-
ский собор склепы
или гробницы. Но ра-
ди архитектора, кото-
рый возвел его купол,
было сделано исклю-
чение. Брунеллески
имел честь быть по-
гребенным в соборе,
как на то указывает



латинская надпись, он представлен также поясным скульптурным портретом, выполненным его учеником Андреа Кавальканти по прозвищу Буджано (вверху). На следующей странице изображен второй этаж виллы Фарнезина, где Бальдессаре Перуцци, продемонстрировав свое двойное призвание, написал архитектурный декор-обманку.

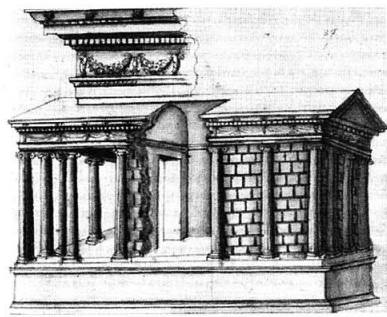


СВИДЕТЕЛЬСТВА И ДОКУМЕНТЫ



Открытие античности и отказ от готики

Возрождение решительно отвергло стиль, который оно назвало готическим и считало варварским. Ренессанс стремился вернуться к принципам и языку, которые составляли величие античной архитектуры. Архитекторы Возрождения ревностно изучали руины античных памятников, рисовали их, издавали — они были первыми археологами. Так они способствовали и сохранности и осознанию ценности этих памятников потомками.



Мэзон карре» в Ниме, рисунок 16 в.
«Джованни Батиста Монтано.

Брунеллески в Риме в 1402 году

Рассматривая скульптуры и будучи человеком, чей сколь меткий, столь и острый взгляд был верен и восприимчив ко всему новому, он обратил внимание на способ построек, которым пользовались древние, и на их симметрию: он считал, что понял тип ордеров, как членов и остова <...> Этот тип построек его поразил, так как сильно отличался от того, который использовали в то время. Рассматривая античные скульптуры, он пытался быть не менее внимательным и к этому способу, и к ордерам — настолько структура и статика зданий, их отдельные части, соразмерность и найденные решения отвечали их назначению, а также украшали постройкой. Видя такую чудесную красоту <...>, он решил применить античную манеру возведения зданий — со всеми преимуществами, которыми она обладала, с ее изобретательностью, музыкальными пропорциями — там, где это было возможно сделать правильно, легко и экономно. <...> Во время своего пребывания в Риме с ним почти всегда был скульптор Донателло, они вместе делали подробнейшие зарисовки почти всех римских зданий и многих окрестных мест, замеряя их ширину и высоту, насколько это было возможно. Во многих местах они орудовали лопатой, чтобы увидеть сочленения частей здания и их характер — были ли они прямоугольными или многоугольными, идеально овальными или другого рода — а также там, где они могли вычислить высоту, исходя из размеров оснований, или где они могли догадаться о роде крыш по высоте фундамента и цоколей. Они кляли на эти части пергамент, который разрезается для разметки карт, писали на нем но-

мера и буквы, секрет которых знал Филиппо... Так они производили раскопки, используя грузчиков или другую рабочую силу, неся значительные расходы, чтобы найти сочленения частей и, таким образом, произведения искусства или здания там, где видели какие-либо руины. Никто не понимал, зачем они это делают (...). Их называли «этими кладонискателями», так как думали, что они искали именно клад и тратили деньги для этой цели.

Жизнь Брунеллески,
приписываемая А. Манетти

Готическая архитектура в оценке Вазари (1568)

Есть другой стиль, называемый готическим, декоративные элементы и пропорции которого очень отличаются от античных и современных. Хорошие современные архитекторы его не используют, они бегут от него, как от чудища и варварства. Каждый его элемент лишен всяких правил, это сумятица и беспорядок: эти постройки столь многочисленны, что они заразили мир. Двери украшены тонкими колоннами и человеческими торсами, которые похожи на виноградные гроздья, они не способны держать вес, каким бы легким он ни был. На фасадах и украшенных частях нагромождены одна на другую ужасные маленькие ниши с таким количеством пирамид, пинаклей, листьев, что, представляется невероятным, чтобы все это скопление держалось и сохраняло равновесие. Кажется, что все это сделано скорее из бумаги, чем из камня или мрамора. Столько выступов, изломов, консолей, изгибов, что все кажется непропорциональным. Часто с помощью нагромождения мотива на мотив, верх двери почти касается кры-

ши. Этот стиль создали готы. После разграбления античных построек и убийства архитекторов во время войн они возвели с помощью выживших здания этого стиля: они набросили своды на стрельчатые арки и покрыли этими проклятыми постройками всю Италию, которая, как мы видим, в конце концов совершенно избавилась от этого стиля. Да сохранит Бог все земли от подобного строительства! Эти памятники по сравнению с красотой наших памятников даже не заслуживают того, чтобы о них долго говорить.

Постановление Анн де Монморанси, правителя Лангедака о сохранении античных памятников Нима (сентябрь 1548)

Мы, Анн, сир де Монморанси, герцог, коннетабль и великий мэтр Франции, правитель и главный наместник короля в Лангедоке, верховный судья города Нима, приветствуем вас. Проезжая по нашему городу, мы видели красивые и большие античные здания великого искусства и архитектуры, выполненные древними, большинство которых сегодня доставляет не только удовольствие, но и немало пользы для искусства архитектуры, тем, что в них сохранены, соблюдены и применены все пропорции названного искусства, а также тем, что они составляют украшение данного города провинции Лангедок и достоинство этого королевства. Поэтому никто из жителей данного города да не обладает и не имеет домов возле и вокруг этих древних зданий. Новые дома постоянно строятся таким образом, что для их расширения и большего удобства закрываются, разрушаются и сносятся эти древности, так что через немно-

гое время они почти все будут разрушены, снесены и уничтожены. Итак, мы повелеваем, чтобы эти здания охранялись и сохранялись на том месте, где они стоят, призываем, приказываем и настоятельно предписываем данной нам властью <...> всем владельцам данных древних зданий и других, к которым это относится, не строить и не возводить новых зданий и не сносить данных древних зданий, не давать разрешения на постройку на этих местах каких-либо зданий, которые могли бы закрыть или спрятать эти древности каким бы то ни было образом, без того, чтобы заранее сначала не снести с слугами короля нашего города, которые должны посетить это место и убедиться, хорошо ли, необходимо ли и разумно ли дать на это разрешение. И если кто-либо нарушит данный запрет, с ним должно поступить так, чтобы они обрели разум и увидели свои ошибки. Разрешение на постройки дают комиссия и специальные депутаты. Облеченные властью, данной нам королем, увещеваем и приказываем это всем чиновникам, офицерам и подданным данного сеньора, обязанным подчиняться.

(Обзор Ученого общества департаментов, 1874, 5 т., 8)

Архитектура Возрождения по Палладио (1570)

После того, как величие Римской империи начало постепенно падать от непрерывных нашествий варваров, архитектура, как это в то время случилось и со всеми другими искусстваами и науками, потеряв свою первоначальную красу и совершенство, ухудшалась все более и более, вплоть до того, что, когда уже не сохранилось

никакого представления о хороших пропорциях и об умении красиво строить, она достигла такого состояния, что до худшего уже не могла дойти. Но так как все человеческое находится в постоянном движении, случается, что сегодня оно возносится до вершины своего совершенства, чтобы завтра опуститься до пределов своего несовершенства. Во времена наших отцов и предков архитектура, освободившись от того мрака, в котором она столько времени словно была похоронена, начала выходить на свет Божий. Действительно, в папство Юлия II, величайшего первосвященника, Браманте, отменнейший муж и исследователь античных сооружений, построил в Риме прекраснейшие здания. За ним последовали Микеланджело Буонаротти, Якопо Сансовино, Балтасар из Сиены, Антонио да Сангалло, Микель да Сан Микеле, Себастиан Серлио, Джорджо Вазари, Якопо Бароцци да Виньола и кавалер Лионе. Их чудесные постройки можно видеть в Риме, во Флоренции, в Венеции, в Милане и в других городах Италии. Не говоря о том, что большинство из них были отменнейшими живописцами, скульпторами и писателями в одно и то же время. Часть из них еще живы в настоящее время, вместе с некоторыми другими, которых я, чтобы не задерживаться, сейчас не назову. Так как, следовательно (возвращаясь к нашему предмету), Браманте был первый, кто вывел на свет хорошую и красивую архитектуру, которая была забыта со времен древних по сию пору, мне показалось, что, по справедливости, должно отвести место его постройкам среди античных.

Палладио, *Архитектура* 1570
кн. 4, гл. 17.

перев. с лат. И. Жолтовского

Изучение античности у Палладио

Побуждаемый природной склонностью, я отдался с юных лет изучению архитектуры, а так как я всегда был того мнения, что в строительном искусстве, равно как и в других делах, древние римляне далеко превзошли всех, кто был после них, я избрал себе учителем и руководителем Витрувия, единственного писателя древности по этому виду искусства, принялся исследовать остатки античных построек, дошедших до нас вопреки времени и опустошениям варваров, и, найдя их гораздо более достойными внимания, чем я думал до того, я стал обмерять их во всех подробностях, с чрезвычайной точностью и величайшей старательностью. Не найдя в них ничего, что не было бы исполнено разумно и пропорционально, я сделался столь усердным исследователем, что не один, а много и много раз принимал различные поездки, побывав не только в различных местах Италии, но также и за ее пределами с целью составить себе понятие о первоначальном

виде этих построек и воспроизвести их в рисунках. Обратившись затем к обычному в наше время способу строить, я заметил, что он не только не соответствует тому, что я наблюдал в упомянутых сооружениях и прочел у Витрувия, Леона Батиста Альберти и других превосходных писателей, живших после Витрувия, но далек также и от того, что и я применял с успехом к полному удовлетворению тех, для кого я работал. Поэтому я счел делом, достойным человека, предначинанного жить не только для себя, но и для пользы других, выпустить в свет рисунки этих построек...

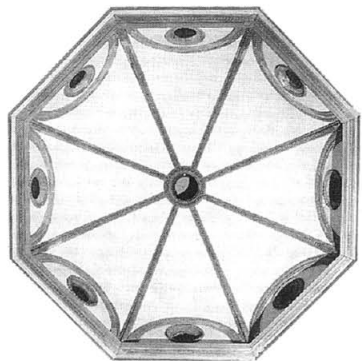
Палладио, *там же*.
Вступительное слово.
перев. с лат. И. Жолтовского

Внизу Сан-Джорджо Маджоре в Венеции, церковь работы Палладио.



Принципы и язык новой архитектуры

Возрождение вернулось к фундаментальным принципам античности: к правильным линиям и ярусам, к симметрии по отношению к центральной оси, к пропорциям частей с целым и частей между собой. Античная ордерная система дает возможность понять систему пропорций и в то же время декоративные возможности. Центрический план был идеалом для всех архитекторов. Они восхищались наиболее чистой геометрической формой — кругом.



Пропорции и гармония

Письмо, адресованное Альберти к Маттео деи Пастри в Римини, где последний руководил работами по постройке Темплио Малатестинано (18 ноября 1454)

Что до того, что ты мне говоришь, что Манетто (Антонио ди Манетто Чьяккери) утверждает, будто купола должны иметь высоту, равную их двойной ширине, то я больше доверяю тому, кто делал Термы и Пантеон и все эти великие вещи, больше, чем ему, и больше по рассуждению, чем лицепривно. И если он настаивает на своем мнении, то меня это не удивляет, так как он часто ошибается. Что до опор в моем макете, помни, что я тебе говорил: нужно, чтобы этот фасад был шедевром сам по себе... Нужно улучшить то, что уже сделано, а не портить то, что еще осталось сделать. Ты знаешь, откуда взялись размеры и пропорции опор: если ты изменишь что-нибудь, вся музыка будет испорчена...

Закон пропорции

Красота явится результатом красивой формы и соответствия целого частям, частей между собой и также частей целому, ибо здание должно походить на цельное и вполне законченное тело, в котором каждый член соответствует другому и все члены равно необходимы для целого.

Палладио *Архитектура*, кн. 1, гл. 1
перев. с лат. И. Жолтовского

Пропорции и симметрия

Я обычно делаю так, чтобы длина зала равнялась не больше, чем двум квадратам, сторона которых равна его

ширине. Но чем более форма зала приближается к квадрату, тем более она удобна и достойна одобрения. Комнаты должны располагаться по обе стороны передней и зала, при этом необходимо, чтобы комнаты правой стороны соответствовали и были равны комнатам слева, дабы здание с обеих сторон было одинаково и стены испытывали тяжесть крыши равномерно. Иначе, если с одной стороны комнаты будут большие, а с другой маленькие, последняя сторона, благодаря толщине стен, будет лучше выносить тяжесть, нежели первая, более слабая, что будет иметь с течением времени множество неприятных последствий, гибельных для всего здания. Существует семь наиболее прекрасных и пропорциональных видов комнат, весьма удобных для исполнения: комнаты нужно делать или круглыми (в редких случаях), или квадратными, или длина их должна равняться диагонали квадрата, сторона которого равна ширине комнаты, или же комната должна представлять квадрат с третью, или квадрат с половиной, или квадрат с двумя третями, или же два квадрата.

Палладио *Архитектура*, кн. 1, гл. 21
перев. с лат. И. Жолтовского

А так как в домах комнаты бывают большие, средние и малые, и тем не менее окна должны быть на каждом этаже между собой равны, то я предпочитаю брать размеры для окон из тех комнат, длина которых на две трети больше ширины, те, которые при ширине в восемнадцать футов имеют в длину тридцать футов. Ширину такой комнаты я делю на четыре с половиной части, одна часть составит ширину просвета окна, две части с прибавлением одной шестой ширины со-

ставят высоту его. Другие окна во всех остальных комнатах первого этажа делаются той же величины. Верхние окна, то есть окна второго этажа, должны быть в свету на одну шестую часть ниже окон первого этажа, и если наверху будут еще окна, они должны уменьшаться с каждым этажом на одну шестую. Все окна с правой стороны должны быть на одной линии с окнами на левой стороне, верхние окна должны быть на одном отвесе с нижними. Подобно этому и двери должны приходить одна над другой, так, чтобы просвет был над просветом, простенок над простенком. Кроме того, они должны быть вытянуты в одну линию, чтобы, стоя с одной стороны дома, можно было видеть противоположную сторону, что весьма приятно для глаза, а также дает прохладу летом и много других удобств.

Палладио *Архитектура*, кн. 1, гл. 25.
перев. с лат. И. Жолтовского

Наложение ордеров

Существует всего пять ордеров, которые служили древним, а именно: тосканский, дорический, ионический, коринфский и композитный. Они располагаются в зданиях в таком порядке, чтобы наиболее массивный был в самом низу, так как он более всех будет способен выносить тяжесть и послужит более надежным основанием постройке. Поэтому дорический ордер всегда должен быть под ионическим, ионический под коринфским, коринфский под композитным. Тосканский, как наиболее грубый, редко применяется в надземных частях, за исключением одноярусных построек, как например, крытые переходы в усадьбах, или же в громадных сооружениях, вроде амфитеатров и тому

подобных, состоящих из нескольких ярусов, где его можно поместить под ионическим ордером вместо дорического. При желании можно исключить один из ордеров и, например, поставить коринфский непосредственно на дорический, с тем, однако, чтобы более массивный непременно находился внизу по причинам, изложенным выше. Палладио. *Архитектура*, кн. 1, гл. 12. *перев. с лат. И.Жолтовского*

Символика ордеров

Как размеры и пропорции мужского тела послужили образцом для дорической колонны, а женского тела – для ионической, так (коринфская) подражает тонкому и красивому телу девушки. Девушки в юные года имеют тонкое и хрупкое тело и наряжаются, желая показать себя более красивыми и изысканными. То же можно сказать и о коринфских колоннах. Они кажутся или должны казаться более богатыми и изысканными, более тонкими и более нарядными, чем другие. По этой причине в высоту они больше, чем в восемь раз их диаметра, даже в девять и иногда больше, в зависимости от места, куда их прикрепляют. Так они выглядят более изысканными и хрупкими, чем ионические, которые не должны иметь в высоту больше восьми с половиной диаметров, а иногда меньше.

Филибер Делорм. *Архитектура*, 1567 кн. 6, гл. 1

Я предпочел ионический ордер всем остальным, чтобы украсить дворец (Тюильри), который Ее Величество королева, всехристианнейшая мать короля Карля Деятого, сегодня строит в городе Париже <...>. Я хотел приспособить данный ордер ко дворцу, так как он не очень использовался и

так как еще немногие применяли его в сооружениях с колоннами <...>. Другой причиной было то, что он женственен и повторяет женские пропорции и линии, так же как дорический – мужские, как меня учили древние. Когда они хотели построить храм какому-либо богу, они использовали дорический ордер, а богине – ионический.

Филибер Делорм. *Архитектура*, кн. 5, гл. 23.



Ордера необязательны, а симметрия обязательна

Некоторые, прочитав то, что я написал о фасадах построек, чтобы показать расположение окон, могут подумать, что я хотел принудить или даже обязать использовать колонны и опоры (пилястры) на фасадах зданий. Это никоим образом не входило в мои намерения, так как тот, кто хочет не совершать крупных трат, не нуждается в таких редкостях и богатом украшении фасада дома, если их возможности не позволяют этого сделать, но верно то, что я хотел, чтобы в окнах на фасадах жилищ были соблюдены пропорции и размеры таким образом, чтобы то, что видно на одной стороне, можно было бы увидеть и на другой, даже без колонн или опор <...> Я предлагаю вам также фигуру квадратных соединенных между собой сводов опор, чтобы придать снизу вид перистилия, а сверху – галереи, все без колонн, без постаментов, капителей и карнизов, чтобы только показать, как

ученый и специалист по архитектуре может сделать изящную и недорогую постройку, которая будет такой же красивой, как и другие, щедро украшенные.

Филибер Делорм. *Архитектура*, 1567 кн. 1, гл. 17.

Центрический план и значение круга

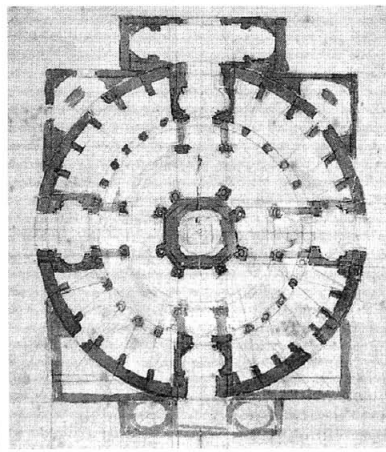
Храмы делаются круглые, четырехугольные, шести-, восьми- и многоугольные, которые все могут быть вписаны в круг, крестообразные и многих других форм и фигур, в зависимости от человеческого замысла, который достоин похвалы, ежели только он стремится к красивым и подобающим пропорциям, а также к изящной и украшенной архитектуре. Но самые красивые и самые правильные формы, от которых и остальные получают свои размеры, суть круглые и четырехугольные, и потому Витрувий говорит только об этих двух и учит нас, каково должно быть их членение, о чем будет сказано, когда речь будет идти о членении храмов. В некруглых храмах нужно внимательно следить за тем, чтобы все углы были равны, будь храм четырех-, шести- или более углов и сторон. <...> Так, читаем мы, древние при постройке храмов стремились сохранять подобающее достоинство, в чем состоит добрая часть архитектуры. Потому и мы, хотя и не поклоняемся ложным богам, но, соблюдая подобающее достоинство в форме храмов, изберем форму совершеннейшую и превосходнейшую, а поскольку таковая есть круг, ибо из всех фигур она единственная самая простая, однородная, ровная, прочная и вместительная, мы и будем делать храмы круглыми. Ведь

храмам эта фигура подобает особенно: и точно, будучи заключена в одной границе, в которой нельзя найти ни начала, ни конца и нельзя отличить одно от другого, и имея части, равные друг другу и одинаково участвующие в фигуре целого, и, наконец, имея край, в каждой своей части одинаково удаленный от центра, фигура эта в высшей степени способна воплощать единство, бесконечную сущность, однородность и справедливость Бога. Кроме того, нельзя отрицать, что прочность и долговечность больше, чем другим постройкам, потребна храмам, ибо они посвящены Всемогущему Богу, и в них хранятся самые прославленные и самые достойные святыни города. А потому необходимо и на этом основании повторить еще раз, что круглая фигура как не имеющая углов, особенно подходящая для храмов. Храмы должны быть также весьма вместительны, чтобы много народа могло удобно присутствовать при божественной службе. А изю всех фигур, имеющих правильные границы, нет более вместительной, чем круг. Также весьма достойны одобрения те церкви, которые имеют форму креста и у которых вход – в том месте, где было бы подножие креста. Против него – главный алтарь и хоры. А в обеих ветвях, которые, как руки, простираются с той и с другой стороны, – два других входа или два других алтаря, ибо эти церкви, имеющие форму креста, являют взорам смотрящих то древо, на коем висело наше Спасение. Церковь Сан Джорджо Маджоре в Венеции сделана мною этой формы.

Палладио. *Архитектура*, (1570), кн. 4, гл. 2 *перев. с лат. И.Жолтовского*

План и макет

Утонченная теория Возрождения требовала более профессиональных проектов, чем раньше. Появляются дополнительные способы придания наглядности произведению архитектуры — план, вертикальная (или «геометрическая») проекция, вид в перспективе, разрез (или «профиль»). Плотницкий макет, однако, остается средством контроля за реализацией проекта.



План Сан-Джованни деи Фиорентини, работы Микеланджело.

План, проекция и разрез по Рафаэлю (1519)

В этом нестройном тексте Рафаэль советует выполнить проекцию и срез плана, чтобы они были одного масштаба. Он настаивает на необходимости геометрического чертежа, единственно годного для обозначения размеров, и отвергает обманчивый вид в перспективе.

Поскольку черчение более свойственно архитектору, чем художнику, я бы хотел высказать, что мне представляется необходимым для того, чтобы уяснить все размеры и суметь понять вид всех частей здания без ошибок. Архитектору подобает выполнить чертеж здания, он состоит из трех частей, первая из которых — план, то есть план-чертеж, вторая — внешний вид с украшениями, третья — внутренний вид с украшениями.

План — это то, что передает все пространство будущей постройки, то есть чертеж фундамента всего здания, когда он на уровне земли. И это пространство, хотя бы оно было и в проекции, нужно свести на плоскость и сделать в виде отдельных частей, плоским, как бы параллельным всем уровням здания, и чтобы это сделать, нужно взять перпендикуляр основанию кладки <...> так чтобы все стены здания были по вертикали и отвесно к ней. Этот чертеж называется планом, как я говорил, так как хотя этот план и занимает все пространство фундамента здания, также плоскость подножия занимает пространство, которое является фундаментом всего тела.

Нарисовав план и разделив члены (внутренние стены здания) согласно их размерам, неважно, круглые они или квадратные или совсем другой

формы, нужно провести, соблюдая масштаб, линию, которая имеет ширину основания всего здания, и из нее вывести другую перпендикулярную линию, которая будет как с одной стороны, так и с другой иметь два прямых угла, она пометит середину здания. С обоих концов линии ширины, нужно провести две параллельные линии, перпендикулярных линии основания, и эти две линии будут высотой, которую должно иметь здание. Затем между этими двумя внешними линиями, которые будут высотой, нужно поместить размеры колонн, простенков, окон и других украшений, обозначающих фасад на плане здания, и все это — вплоть до конечности колонн, опор (пилястров или простенков?), отверстий и т.д. — нужно чертить линиями, параллельными этим двум внешним. Затем нужно поместить поперек высоты здания колонны, капители, архитравы, окна, фриз, карнизы и т.д. И все это нужно выполнить линиями, параллельными линии фундамента здания. Во всех этих чертежах не нужно делать кратчайшего пути между конечностями (даже если здание круглое или квадратное), чтобы показать два фасада, потому что архитектор, сокращая расстояние, не сможет указать никакого точного размера, который необходим в этом искусстве, нужно чтобы все размеры были совершенными и проведены параллельными линиями, а не линиями, которые передают видимость, а не действительность. А если (проведенные) размеры круглых форм будут сокращены или уменьшены, то же самое будет на плане, и те, что сокращены на плане, как своды, арки, триглыфы, будут затем совершенны на геометрических чертежах. Поэтому

нужно всегда иметь готовые (по масштабу) точные размеры ладоней, ног, больших пальцев и линий вплоть до самых маленьких.

Третья часть чертежа — это то, что мы назвали внутренним видом с его украшениями, и он не менее необходим, чем два другие. Он делается тем же способом, начиная с плана с параллельными линиями, все, как и на плане внешнего вида, он показывает интерьер посередине здания, как будто он разрезан посередине, он показывает двор, соотношение уровней между внешними карнизами и интерьером, высоту окон, дверей, арок и сводов, будь то стрельчатые или круглые или какой-либо иной формы своды. Итак, с помощью этих трех правил или скорее способов (чертежа) можно рассмотреть подробно все части целого здания, изнутри и снаружи.

Рафаэль, отрывок из письма Льву X

Польза и опасности плана и проекта по Филиберу Делорму

Глава 10

Архитектор должен уметь показать свои намерения с помощью чертежей и рисунков на плоскости (планы) и в разрезе (проекция), а также другими способами, особенно с помощью макета, который покажет в точном виде все здание.

Здесь мне представляется целесообразным описать огромный объем, если я захочу сократить ошибки и недостатки, которые, как я видел, были в домах не только королей, принцев или важных сенаторов, но и в средних или мелких домах единственно из-за небрежения, поскольку не были выполнены хорошие макеты, чтобы можно было понять то, что

хотят построить. Нередко и в макетах допускаются ошибки и нарушения правил, часто эти макеты сделаны несведущими людьми. Всегда найдутся некоторые рисовальщики и чертежники, которые не умеют как следует провести линию или что-либо зарисовать без помощи и средств художников, которые скорее могут подкрашивать, отмывать, наводить тень и красить, чем работать с размерами. Я твердо говорю, что все архитекторы и каменщики, поступающие так, суть попугаи, так как они умеют говорить, но не понимают ни того, что они говорят, ни цели того, за что они берутся, ни того, что нужно сделать. <...> Я видел и другие ошибки и нарушения правил, после того, как каменщики поняли, что художники могут сделать изображения, эти художники неразумно называли себя великими архитекторами, так, как мы говорили, и они так самонадеянны, что хотят построить каменное здание, как делают столяры и резчики. Так как слыша, как говорят каменщики, или видя, как они обмеряют какой-нибудь фасад здания, будь то древнее или современное, или делают какой-либо макет под руководством какого-либо архитектора или каменщика, они убеждают себя и неразумно заявляют, что они первые в мире и заслужили славу великих архитекторов.

Глава 11
Нельзя останавливаться на одном макете всего сооружения и здания, но, напротив, подобает делать несколько макетов, изображающих все главные части здания. Они доставляют большое удобство.
Я придерживаюсь того мнения, что если только не сделано несколько макетов главных частей этого

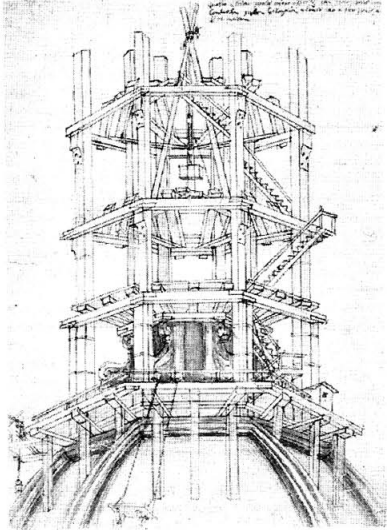
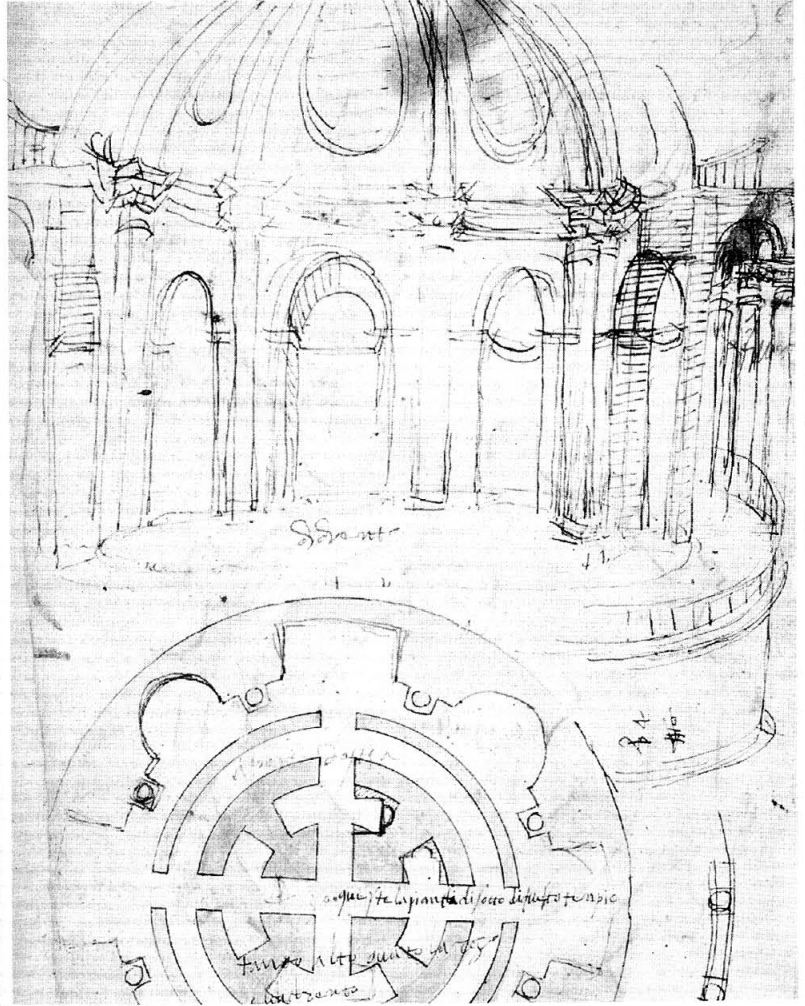


Рисунок Джироламо да Кремона, изображающий собор во Флоренции. сооружение, чтобы можно было увидеть и уяснить украшения и размеры каждой части, то нужно сделать общий макет всего сооружения, которое вы намерены построить. Вы можете сделать отдельно макет вестибюля, другой макет – портика, еще один – перистилия и порталов, отопительных, купален, лестниц, капелл, каминов, люкарн и других частей, если есть нужда, и особенно где вы желаете сделать орнамент, они должны быть выделаны. <...>
Когда ваши макеты будут сделаны, всем здравомыслящим умам будет легко понять, разумно ли ваше предприятие или нет, таково ли оно, как вы говорите, удобно ли оно для необходимых вещей и приличен ли и уместен ли орнамент. Конечно, макеты служат и для того, чтобы понять с их помощью, способен ли архитектор руководить таким большим предпри-

ятием, так как благодаря макетам видно, хорошо ли он понимает свое искусство. Вы поймете также с их помощью, не слишком ли чрезмерны

расходы и не превосходят ли они ваши намерения.
Филибер Делорм, *Архитектура*, 1567



Этот рисунок храма в форме круга Антонио да Сангалло младшего (1483–1546) наглядно показывает два типа, описанные Рафаэлем: план (внизу) и разрез (вверху).

Архитектор

15 в. подарил архитекторам Возрождения новый способ мышления. Распространение точной теории открыло путь в архитектуру даже тем, кто раньше не занимался строительством. Однако новый замысловатый язык раздражал практиков за пределами Италии и приводил к недоразумениям.



Архитектор Джулиано да Сангалло, рисунок Пьетро ди Козимо.

Почетные похороны Филиппо Брунеллески (18 февраля 1447)

Благородные и мудрые строители собора Флоренции – Батиста Арнольфи и Пьетро ди Кардинале Ручеллаи – кому, по решению Гильдии производителей шерсти, было доверено воздать честь останкам человека, выдающегося своим красноречием и своим талантом, Филиппо Брунеллески, гражданина Флоренции, который в течение многих лет возглавлял работы по возведению купола и фонаря собора, и который благодаря своему труду, своей сноровке и своей искусности, поднял огромный купол без сводов, как это отмечают строители и как видели граждане, желая воздать честь его останкам и его вечной славе, решили принять меры, за которые все высказались единодушно и единогласно: тело Филиппо, по сю пору погребенное в кампаниле, отсюда изъять и поместить в собор, под пол, точно на том месте, где мэтры дают присягу, возле центра, оно должно быть погребено глубоко. И снова положить настил – одну мраморную плиту с надписью *Filippus Architector*. И покрыть это место аркой. На стене возле места, где будет погребено его тело, на первой люнете, поместить каменный и мраморный памятник с его изображением, похожим чертами на Брунеллески, и рядом – некоторые его проекты, которые он изобрел или использовал для возведения купола. Да будут для его вечной славы и чести кроме того написаны некие стихи, прославляющие его усердие и его умение в архитектуре, автором коих станет знаменитый Карло Марзуппини, опекун власти во Флоренции. Да будут они помещены на фасаде. Постанов-

ляется, что мастерская собора поставит весь необходимый мрамор и работников для выполнения работы и что наследники Брунеллески должны доставить все остальное, необходимое для погребения.

Из книги *Филиппо Брунеллески. Рождение современной архитектуры*, Париж, 1978.

Федерико да Монтефельтре назначает Лучано да Лаурану во главе постройки в Урбино (10 июня 1468)

Подданные, которых мы желаем почтить и которым мы желаем выразить наше благоволение, те, кто одарен гением и имеет заслуги, и особенно те заслуги, которые всегда чтятся древними и нынешними подданными, – заслуги в области архитектуры, основанной на искусстве арифметики и геометрии, которые входят в число семи свободных искусств, и принципах, поскольку они *in primo gradu certitudinis* (в высшей степени точны), и само по себе искусство требует большой учености и большого таланта, нами весьма ценятся и уважаются. И мы, ища повсюду, и особенно в Тоскане, архитекторов и не найдя человека, который действительно знает в этом толк и хорошо разбирается в профессии, в конце концов, сначала узнав, что говорят о нем, затем увидя и поняв, сколь замечательный мастер этого искусства Лучано, и ученый, и сведущий в этом искусстве человек, и намереваясь возвести в нашем городе Урбино замок красивый и достойный, который бы приличествовал славе наших предков, мы избрали и назначили поименованного мэтра Лучано инженером и главой над всеми мас-

терами, которые должны трудиться над резиденцией – подрядчиками-каменщиками, каменотесами, плотниками, кузнецами и прочими работниками любых степеней и любых профессий, способных быть полезными в этом деле. Итак, мы желаем и приказываем поименованным мастерам и работникам и всем нашим офицерам и подданным, которым мы можем приказывать потрудиться над возведением замка, чтобы они подчинялись во всем поименованному мэтру Лучано и выполняли все, что он будет приказывать, как бы это приказали мы сами. Также мы приказываем мессире Андреа Катони, нашему канцлеру и казначею этого замка, а также мессире Маттео дал'Изола, офицеру, ответственному за поставку материалов нужных работ, чтобы в необходимых расходах они не отступали ни на шаг от того, что им будет приказывать поименованный мэтр Лучано. Мы даем поименованному мэтру Лучано полную власть и право бить и увольнять любого мастера и работника стройки, который ему не нравится или не выполняет его требований, и право нанимать других мастеров и работников, заключать с ними договоры или давать им поденную работу, как ему угодно, и удерживать из жалования и вознаграждения у того, кто не выполняет своих обязанностей, и совершать все, что дает ему звание архитектора и начальствующего на стройке, назначенного нами на эту должность, все, что мы лично могли бы совершить, если бы сами присутствовали на стройке. В надежде на что мы припечатали нашей великой печатью данное письмо.

Из книги *Палаццо Дукале в Урбино*, Урбино, 1950.

Архитекторы-дилетанты, признанные Палладио

...Новые Прокурации, являющиеся, быть может, по своему богатству и убранству первым зданием из всех, какие видел мир со времен древности до наших дней, — но также и во многих других местах, не столь знаменитых, и преимущественно в Виченце — городе не очень большом по протяжению, но полном благороднейших умов, изобилующем богатствами и в свое время доставившем мне случай применить на деле то, что теперь я выпускаю в свет на общую пользу — есть большое количество прекраснейших зданий и было много лиц благородного звания и достойных упоминания наряду с самыми прославленными из мужей, каковы <...> уже отошедшие к лучшей жизни и оставившие по себе вечную память в зданиях, замечательных по красоте и убранству, ныне здравствуют синьор Фабио Монца, сведущий в самых разнообразных вещах, синьор Элио деи Белли, сын покойного синьора Валерио, прославившегося в искусстве камней и резьбой по стеклу, синьор Антонио Франческо Оливьера, не только весьма сведущий во многих науках, но, кроме того превосходный архитектор и поэт, о чем свидетельствует его Алеманская Поэма, написанная в героических стихах, и одна из его построек в Боско ди Нанто в Вицентинской провинции, и, наконец синьор Валерио Барбарано, весьма усердный исследователь всего, что касается нашего ремесла.

Палладио, *Архитектура*,
вступительное слово.

перев. с ит./лат. И. Жолтовского

Двор палаццо Дукале в Урбино, резиденции Федерико да Монтрефельтре.

Жаргон архитекторов

Когда Пиур, каменщик из Рена, верхом на своей кобыле, обложенный сеном, одетый в великолепное платье, направляясь в Шатобриан для постройки красивого замка, услышал призванных туда и собранных там великих работников всей Франции, у которых не было других слов на устах, кроме как «главный фасад», «пьедестал», «обелиск», «колонны», «капители», «фриз», «карнизы» и

«цоколи», которых он никогда не слышал, он был поражен. И когда пришла его очередь говорить <...> он сказал им, платя той же монетой, что он считает, что здание построено из настоящего и хорошего материала *raison*, как и приличествовало этому зданию. Когда он удалился, все собрание сочло его великим человеком, которого после столь мудрого суждения нужно выслушивать со вниманием, так как они не смогли вполне его понять, и что он знает боль-

ше, чем получает жалованья. Но негодник, пожав плоды своей победы, удалился, сказав, что больше не может задерживаться и что без него эти дураки из шумной толпы не могут двигаться по верному пути согласно эквиполлентности своих причуд. Это их поразило еще больше, они не понимали, что он говорит, и отсюда пошло прозвище «решительный, как Пиур с его причудами».

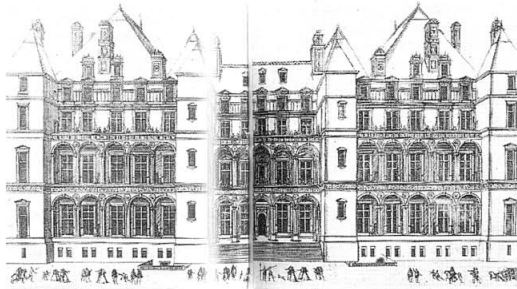
Ндю Фей *Сказки и рассказы*
Этрапеля. 1585



АРХИТЕКТОРЫ И ТРАКТАТЫ	ПОСТРОЙКИ В ИТАЛИИ ПРОЕКТЫ И РЕАЛИЗАЦИЯ	ПОСТРОЙКИ В ЕВРОПЕ
1377 Год рождения Брунеллески	1420 Проект купола собора во Флоренции Брунеллески	<i>(Даты возле памятников означают начало работ)</i>
1404 Год рождения Альберти	1421 Фасад Ospedale della Innocenti во Флоренции работы Брунеллески Сан Лоренцо во Флоренции и Старая сакристия работы Брунеллески	
1439 Год рождения Франческо ди Джорджо	1429 Капелла Пацци в Санта Кроче во Флоренции работы Брунеллески	
1444 Год рождения Браманте	1444 Церковь Санто Spirito во Флоренции работы Брунеллески Палаццо Медичи во Флоренции работы Микелоццо Проект хоров в Сантиссима Аннунциата во Флоренции работы Микелоццо	
1446 Смерть Брунеллески	1450 Каркас Темпио Малатестиано в Римини работы Альберти	
	1451 Палаццо Питти во Флоренции Палаццо Ручеллаи во Флоренции работы Альберти	
	1468 Церковь Сан Микеле ин Изола в Венеции работы Моро Кодуччи	
	1470 Дворик палаццо Венеция в Риме работы Франческо дель Борго Алтарь церкви Сан Джоббе в Венеции работы Пьетро Ломбардо Капелла Коллеоне в Бергамо работы Амадео	
1472 Смерть Альберти	1472 Церковь Сант Андреа в Мантуе работы Альберти	
1475 Год рождения Микеланджело	1476 Дворик замка в Урбино работы Франческо ди Джорджо(?)	
	1478 Церковь Санта Мария (около церкви Сан Сатиро) в Милане работы Браманте	
	около 1480 Вилла Поджио близ Кайяно работы Дж. да Сангалло	

Собор
во Флоренции

АРХИТЕКТОРЫ И ТРАКТАТЫ	ПОСТРОЙКИ В ИТАЛИИ ПРОЕКТЫ И РЕАЛИЗАЦИЯ	ПОСТРОЙКИ В ЕВРОПЕ
	1480 Церковь Санта Мария делла Паче в Риме	
	1481 Церковь Санта Мария деи Мираколи в Венеции работы Пьетро Ломбардо	
	1483 Палаццо Канцеллерия в Риме работы Ваккьо Понтелли(?)	
	1484 Церковь Санта Мария делле Грацие аль Кальчанино работы Франческо ди Джорджо	
1486 Первые издания Витрувия и трактата Альберти	1485 Церковь Санта Мария деи Карчери в Прато работы Джулиано да Сангалло. Палаццо Коммуне в Джези работы Франческо ди Джорджо	
	1487 Вилла Поджио Реале в Неаполе работы Джулиано да Майано	
	1488 Сакристия в Санто Spirito во Флоренции работы Джулиано да Сангалло. Церковь Инкороната в Лоди работы Джованни Баттаджо Церковь Санта-Мария делла Пассионе в Милане работы Джованни Баттаджо	
	1489 Палаццо Строцци во Флоренции работы Джулиано да Сангалло и Кронаки	
	1490 Церковь Санта Мария делла Кроче в Кремсе работы Джованни Баттаджо Собор в Павии	
	1492 Алтарь в Санта Мария делле Грацие в Милане работы Браманте Площадь Виджевано	
	1493 Палаццо деи Диаманте в Ферраре работы Бьяджо Россетти	
	1494 Церковь Сан Франческо в Ферраре работы Бьяджо Россетти	
1499 Год рождения Джулио Романо		

АРХИТЕКТОРЫ И ТРАКТАТЫ	ПОСТРОЙКИ В ИТАЛИИ ПРОЕКТЫ И РЕАЛИЗАЦИЯ	ПОСТРОЙКИ В ЕВРОПЕ
	1497 Церковь Сан Джованни Хризостомо в Венеции работы Моро Кодуччи	1500 Крыло Людовика 12 в Блуа
	1502 Темплетто Сан Пьетро ин Монторио в Риме работы Браманте	1501 Замок в Гайоне
	1505 Проект двора в Бельведере в Ватикане работы Браманте Первый проект собора св. Петра в Риме работы Браманте	
	1506 Новый проект Браманте собора св. Петра в Риме	
	1508 Церковь Санта Мария дель Консоляционе в Тоди работы Браманте(?)	1509 Двор Калахоры работы Микеле Карлоне
1508 Год рождения Палладио	1509 Вилла Фарнезина в Риме работы Бальдассаре Перуцци	
1511 Первое иллюстри- рованное издание Витрувия фра Джокондо. Год рождения Вазари	1513 Проект палаццо Фарнезе в Риме работы Ада Сангалло младшего	
1514 Смерть Браманте	около 1514 Левое крыло двора Сан Дамазы в Ватикане работы Браманте	
	1515 Церковь Санта Мария ди Пьяцца в Бусто-Арсизьо Вилла Мадама в Риме работы Рафаэля	1515 Крыло Франциска I в Блуа Замок Шенонсо
1516 Смерть Бьяджо Россетти	1518 Сан Бьяджо в Монтепульчано работы А. да Сангалло старшего	
1520 Смерть Рафаэля	1520 Новая сакристия в Сан Лоренцо во Флоренции работы Микеланджело	1519 Первый проект Шамбора
1521 Первое издание итальянского перевода Витрувия Чезариано	1524 Лоджия палаццо Корнер в Падуе работы Фальконетто	1526 Возобновление работ в Шамборе по утвержденному проекту
1526 Издание «Medidas del Romano» Диего де Сагрето	1525 Палаццо дель Те в Мантуе работы Джулио Романо	1527 Проект двора Карла IV в Гранаде работы Педро Мачука Замок Мадрид в Булонском лесу

АРХИТЕКТОРЫ И ТРАКТАТЫ	ПОСТРОЙКИ В ИТАЛИИ ПРОЕКТЫ И РЕАЛИЗАЦИЯ	ПОСТРОЙКИ В ЕВРОПЕ
		1528 Овальный двор Фонтенбло Проект собора в Гранаде работы Диего де Силоэ
	1530 «Одеон» палаццо Корнаро в Падуе работы Алевиза Корнаро(?)	1529 Двор Архиепископ- ской коллегии в Саламанке работы Диего де Силоэ
	около 1530 Палаццо Бевильаква и Помпеи в Вероне работы Санмикели	1532 Парижская ратуша работы Доменико да Кортоны
	около 1533 Палаццо Каносса в Вероне работы Санмикели	1536 Церковь Сан Сальвадор в Убед работы Диего де Силоэ
	1536 Монетный двор в Венеции работы Якопо Сансовино	1537 «Итальянские крылья» герцогского замка в Ландсхуте
	1537 Библиотека в Венеции работы Якопо Сансовино	1539 Замок в Экуане и Сен-Жермен- ан-Лэ
	около 1538 Проект Микеланджело площади Капитолия в Риме	1541 «Лонха» в Сарагосе
	1539 Макет собора св. Петра в Риме А. да Сангалло младшего	1542 Замок Сен-Жермен- ан-Лэ Госпиталь Сан- Хуан-Баутиста в Толедо работы Коваррубиаса
	1542 Проект палаццо Тьене в Виченце работы Палладио	1543 Алькасар в Толедо работы Коваррубиаса
1546 Смерть Джулио Романо и Антонио да Сангалло младшего Назначение Микеланджело во главе строительства собора св. Петра в Ниме	1545 Собор в Мантуе работы Джулио Романо Палаццо Корнер дела Ка Гранде в Венеции работы Сансовино	1545 Замок д'Анси ле Фран работы Серлио. Замок де Мирандо в Бургосе

Замок Мадрид
в Булонском лесу
(не сохранился)

АРХИТЕКТОРЫ
И ТРАКТАТЫ**1547**

Издание в Париже французского перевода Витрувия Ж.Мартена

Издание в Нюрнберге немецкого перевода Витрувия Ривинуса



Аптарная часть собора св. Петра в Риме

1549

Базилика (общественный дворец) в Виченце работы Палладио

1550

Вилла Эсте в Тиволи работы Пирро Лигорио

1550

Первое издание «Vite» Вазари

Издание Витрувия, с комментарием Даниеле Барбаро

Палаццо Кьергати в Виченце работы Палладио

1551

Вилла Джулия в Риме работы Виньоля

1552

Церковь Санта Мария ди Кариньяно в Генуе работы Галеаццо Алессси

1553

Палаццо Марино в Милане работы Галеаццо Алессси

1556

Палаццо Гримани на Большом Канале в Венеции работы Санмикели

1559

Вилла Фарнезе в Капрароле работы Виньоля

Завершение виллы в Мазере работы Палладио

Церковь Санта Мария ди Кампаниа в Вероне работы Санмикели

1560

Уффици во Флоренции работы Вазари

Двор палаццо Питти во Флоренции работы Амманати

Клуатр монастыря делла Карита в Венеции работы Палладио

1561

Порта Пиа в Риме работы Микеланджело

1564

Коллегия Борроне в Павии работы Пеллегрини Тибальди

ПОСТРОЙКИ
В ЕВРОПЕ**1547**

Замок Анэ работы Филибера Делорма

1548

Герцогский замок в Юлихе работы Паскуалини

Собор в Хаэне работы Вандельвиры

1549

Проект Лувра работы Леско

1550

Замок Ля-Тур-д'Эгю

1556

Корпус Отто-Генриха в Гейдельберге

около 1557

Маленький замок Шантильи работы Бюллана

1559

Проект ансамбля Эскориала работы Хуана Батиста де Толедо

около 1560

Сокровищница собора в Сигуэнсе

1560

Церковь при госпитале в Севилье работы Эрнана Руиса

1562

Дворец Вакес де Молина в Убедо

1564

Вилла Тюильри работы Филибера Делорма

Замок Санта Крус в Эль Визо дель Маркессе работы Дж.Б.Кастелло

АРХИТЕКТОРЫ
И ТРАКТАТЫ**1567**

Издание «Архитектуры» Филибера Делорма

1570

Издание «Архитектуры» Палладио

Смерть Филибера Делорма

1577

Издание «Инструкций по выделке и дополнению убранства» Карло Борроне

1580

Смерть Палладио

1582

«Третья книга об архитектуре» Ж.Андрюэ Дюсерсо

Фасад Иль Джезу в Риме

1615

Издание «Idea dell'architettura universale» Скамонци

ПОСТРОЙКИ В ИТАЛИИ
ПРОЕКТЫ И РЕАЛИЗАЦИЯ**1566**

Церковь Сан Джорджо Маджоре в Венеции работы Палладио

Вилла Капра по названию Ротонда и палаццо Вальмарана в Виченце работы Палладио

1568

Церковь Иль Джезу в Риме работы Виньоля

1569

Вилла Медичи в Праголино

Церковь Сан Феделе в Милане работы Пеллегрини Тибальди

1571

Фасад Иль Джезу в Риме работы Джакомо дела Порта

1576

Церковь Реденторе в Венеции работы Палладио

1580

Капелла в Мазере и театр Олимпико в Виченце работы Палладио

1586

Новые Прокурации в Венеции работы Скамонци

1588

Купол собора св. Петра в Риме работы Дж.делла Порта

ПОСТРОЙКИ
В ЕВРОПЕ**1568**

Фонтенбло (крыло, называемое Красивый камин) работы Приматиччо

1573

Фасады замка Трауэнниц в Ландсхуте работы Фридриха Сустриса

1574

Церковь Эскориала работы Терреры

1576

Шенонсо (галерея) работы Бюллана

1580

Замосць (новый город) работы Бернардо Морандо

1581

Двор с гротами в королевском замке в Мюнхене работы Фридриха Сустриса

1583

Церковь св. Михаила в Мюнхене работы Фридриха Сустриса

1587

Каса де Кастриль в Гранде (фасад)

1595

Большая галерея Лувра

1597

Замок Гробуа

1601

Крыло Фридриха V в Гейдельберге

1605, 1607

Вогезская площадь и площадь Дофина в Париже

БИБЛИОГРАФИЯ

Липатов М.В. Художественные проблемы итальянского Возрождения. М 1976
 Альберти Л.Б. Десять книг о зодчестве. Т. 1 — 2. М., 1935—1937
 Артенев И.А. Зодчие итальянского Возрождения. М., 1936
 Азарис Дж. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. 1. М., 2000
 Бельфлин Г. Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса. Л., 1934
 Виппер Б.Р. Итальянский Ренессанс XIII—XVI вв. М., 1977
 Всеобщая история искусств. Под общ. Ред. О.Д. Колпинского и Е.И. Ротенберга. М., 1956—1966. В 60-ти тт.
 Данилова И.Е. Искусство средних веков и Возрождения. М., 1984
 Кустодиса Т.К. Итальянское искусство эпохи Возрождения XIII—XVI вв. Л., 1985

Любимов Л.Д. Искусство Западной Европы: Средние века. Возрождение в Италии. М., 1996
 Микеланджело и его время. М., 1978
 Муратов П.П. Образы Италии. М., 1993—1994. В 3-х т.
 Ренессанс. Барокко. Классицизм: Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV—XVIII вв./Сб. статей. Отв. Ред. Б.Р. Виппер и Т.Н. Ливанова. М., 1966
 Смирнова И.А. Искусство Италии конца XIII—XV вв. М., 1987
 Стам С.М. Корифеи Возрождения: Искусство и идеи гуманистического свободомыслия. Саратов, 1991
 Федорова Е.В. Знаменитые города Италии: Рим, Флоренция, Венеция. М., 1985
 Шрамкова Г.И. Искусство Возрождения: Италия, Нидерланды, Германия, Франция. М., 1977
 Юсупов Э.С. Словарь архитектурных терминов. СПб., 1994

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

ВВЕДЕНИЕ

1—9 Антонио да Сангалло младший, макет проекта собора св. Петра в Риме, 1534—1546, гипс, липа, вяз и тополь. Длина 736 см, ширина 602 см, высота 468 см (купол) и 456 см (камpanила). Мастерские собора св. Петра, Ватикан, Лучано Романо/Франко Мария Риччи.
 11 Джулиано да Сангалло. Проект фасада Сан-Лоренцо во Флоренции, рисунок. Отдел рисунков и эстампов, Уффици, Флоренция.

ГЛАВА 1

12 Клод Желле по прозвищу Лоррен, Вид на

Капелла Ваччино (фрагмент), масло. Лувр, Париж.
 13 Жак Андруэ Дюсерро, Архикастроитель, макет проекта собора св. Петра в Риме, 1534—1546, гипс, липа, вяз и тополь. Длина 736 см, ширина 602 см, высота 468 см (купол) и 456 см (камpanила). Мастерские собора св. Петра, Ватикан, Лучано Романо/Франко Мария Риччи.
 11 Джулиано да Сангалло. Проект фасада Сан-Лоренцо во Флоренции (фрагмент), фреска, 1465, церковь Сан-Агостино, Сан-Джаминиано.
 16 Фасад церкви Сан-Миньято аль Монте, Флоренция.
 16—17 Флорентийская школа, Пять мастеров Ренессанса: Джотто, Учелло, Донателло, Манетто, Брунелле-

ски, масло, около 1550. Лувр, Париж.
 17 (вверху) Кодиче Рустичи, Баттистери, рисунок. Библиотека дель Семинарио Маджоре, Флоренция.
 17 (внизу) Оспedale дельи Инноченци, фрагмент ордера. Флоренция.
 18—19 Клод Желле по прозвищу Лоррен, Вид на Капелла Ваччино (фрагмент), масло. Лувр, Париж.
 20 (вверху) Коллизей, гравюра, 16 век.
 20 (внизу слева) Джованнини Дозо, Вид Септимизия Септимия Севера, рисунок, 1574. Отдел рисунков и эстампов, Уффици, Флоренция.
 20 (внизу справа) Джованни Батиста Монта-

но, Пантеон, рисунок. Национальная библиотека, Париж.
 21 План церкви Сан-Лоренцо, Флоренция.
 22 (слева) Замок Ля Тур-д'Этьо (Воклюз), 1571.
 22—23 Жак Андруэ Дюсерро, Фрагмент античной архитектуры, гравюра. Высшая государственная школа изящных искусств, Париж.

ГЛАВА 2

24 Филарете, Трактат об архитектуре, «Проект венецианского дворца». Национальная библиотека, Флоренция.
 25 Франческо ди Джорджо Мартини и Лучано Лаурана (предположительно), Вид идеального города

(фрагмент). Палаццо Дукале, Урбино.
 26 Филарете, Трактат об архитектуре (Кодекс Мальябечано, с. 83, фрагмент). Национальная библиотека, Флоренция.
 26—27 Жак Андруэ Дюсерро, Фонтенбло, вид на замок со стороны пруда, гравюра. Национальная библиотека, Париж.
 27 Дворец Карла V, Альгамбра, Гранада.
 28 (слева) Бартоломео Амманати (1511—1592), Дворец Питти, рисунок. Отдел рисунков и эстампов, Уффици, Флоренция.
 28 (справа) Фасад дворца Ручеллаи работы Бернардо Росселли по рисункам Альберти, Флоренция.
 29 Макет дворца Строцци, Флоренция.
 30 Замок в Блуа, лестница крыла Франциска I. 30—31 Уффици, Флоренция (арх. Вазари).
 32—33 Филарете, Трактат об архитектуре (Кодекс Мальябечано, с. 82, фрагмент). Национальная библиотека, Флоренция.
 33 (в центре) Там же, фрагмент.
 33 (вверху) Замок Азе-ле-Ридо.
 34 (слева) Канцеллерия, внешний вид. Гранада.
 34 (справа) Портал замка Анэ во дворе Высшей государственной школы изящных искусств, Париж.
 35 Центральный неф церкви Санто Спирито (арх. Брунеллески), Флоренция.

ГЛАВА 3

38 Бартоломео Коррадини, Введение Марии во храм (фрагмент), масло, 15 век. Фонд Чарльза Поттера Клинга. Любезно предоставлено Музею изящных искусств, Бостон.
 39 Браманте, Сант-Элиджо дельи Орефини, рисунок. Высшая государственная школа изящных искусств, Париж.
 40 Оспedale дельи Инноченци (арх. Брунеллески), Флоренция.
 40—21 Виньола, Правило пяти ордеров, л. 18, «Ионический ордер», гравюра. Высшая государственная школа изящных искусств, Париж.
 41 (вверху) Брунеллески, гравюра. Национальная библиотека, Париж.
 41 (внизу) Санто Спирито, деталь капители (арх. Брунеллески), Флоренция.
 42 Витрувий, Трактат об архитектуре, пер. Жана Мартена,

Париж. 1547. Высшая государственная школа изящных искусств, Париж.
 42—43 Виньола, Правило пяти ордеров, гл. 20, «Ионический ордер», гравюра. Высшая государственная школа изящных искусств, Париж.
 44—45 Виньола, Правило пяти ордеров, л. 3, «Пять ордеров», гравюра. Высшая государственная школа изящных искусств, Париж.
 45 (вверху) Филибер Делорм, Коринфский ордер, который автор применил в капелле Виллер-Котте, 1648.
 45 (внизу) Джованни Батиста Монтано, Композитный ордер, рисунок. Национальная библиотека, Париж.
 46 (слева) Лоджия Ватикана.
 46 (справа) Орас Верне, Рафаэль в Ватикане, масло. Лувр, Париж.
 46—47 Замок Фонтенбло, крыло, называемое Красивый камин. 48 Сан-Лоренцо, старая сакристия (арх. Брунеллески), Флоренция.
 48—49 Палаццо Те, восточный фасад (арх. Джулио Романо), Мантуя.
 49 Фасад церкви Сант-Андреа, Мантуя.
 50 Фасад замка в Экуэне. 50—51 Палаццо Фарнезе, гравюра. Алессандро Спекки, 1699.
 51 Деталь фасада палатцо Фарнезе. 52 Сан-Лоренцо, старая сакристия (арх. Брунеллески), купол, Флоренция.
 52—53 Дуомо (собор

Санта Мария дель Фьоре), купол (арх. Брунеллески), Флоренция.
 53 Мадонна ди Сан-Бьяджо (арх. Сангалло), Монтепульчано.
 54 Доменико ди Бартоло, Увеличение сиенского гостиница (фрагмент), фреска, 1443. Госпиталь Санта-Мария делла Скала, Сиена.
 55 То же, фрагмент.
 56—57 Пьеро ди Козимо, Строительство дворца, масло.
 1515—1520-е. Музей искусств, Сарасота (Флорида).
 58 (вверху) Макет фанария Собора. Музей Собора Флоренции.
 58 (внизу) Федерико Бароччи, Темплетто Сан-Пьетро ин Монторио (арх. Браманте), рисунок. Отдел рисунков и эстампов, Уффици, Флоренция.
 59 Сан-Лоренцо, придел, Флоренция.
 60 Капелла Коллеони, деталь фасада, Бергамо.
 60—61 Палаццо деи Диаманти, Феррара.
 61 Палаццо Строцци (арх. Б. да Майано), Флоренция.
 62—63 Миранда, Патио, Бургос.
 63 (слева) Лестница Библиотеки Лауренциана (арх. Микеланджело).
 63 (внизу) Палаццо Те, фасад на парадный двор, Мантуя.

ГЛАВА 4

64 Якопо Кименти да Эмполи, Микеландже-

ло представляет папе Льву X и кардиналу Джулио Медичи макет фасада Сан-Лоренцо, масло, Дом Буонаротти, Флоренция.

65 Вилла Медичи в Поджо близ Кайано. 66–67 Джорджо Вазари, *Брунеллески представляет Козимо Медичи старшему макет Сан-Лоренцо* (общий вид и фрагмент), фреска. Палаццо Веккьо, Флоренция.

67 (внизу) Микеланджело, *План церкви Сан-Джованни деи Фиорентини*, рисунок. Дом Буонаротти, Флоренция.

68–69 (вверху) План и аксонометрический план базилики Санто Спирито во Флоренции (арх. Брунеллески). В кн.: Микеле Фурниари *Atlante del Rinascimento*, рисунок Энрики д'Агуанно и Нади Бронзутто, Неаполь, 1993.

68–69 (внизу) Аксонометрический план, срез и план церкви Санта Мария делье Карчери в Прато (арх. Джулиано да Сангалло), там же.

70–71 Браманте, *План нового собора св. Петра*, рисунок, 1505. Отдел рисунков и эстампов, Уффици, Флоренция.

71 (вверху) План собора в Павии, гравюра, 1816.

71 (внизу) Темпио Малатестиано в Римини, медаль, 1450. Государственные музеи, нумизматический кабинет, Берлин.

72 Неф церкви Сант Андреа, Мантуя.

72–73 Андреа Сакки, *Урбан VIII в церкви Иль Джезу*, масло. Национальная галерея древнего искусства, Рим.

74–74 Неизвестный автор, *Неф собора св. Петра в Риме*, коллекция Гранд-Бретань.

76 Вилла Джакомелли, темплето (арх. Андреа Палладио). Мазер.

76–77 Фасад церкви Санта Мария Новелла (арх. Альберти), Флоренция.

77 Андруэ Дюсерсо, *Проекция капеллы в Анз*, гравюра. Национальная библиотека, Париж.

78 Двор палаццо Медичи-Риккарди (арх. Микеллоццо), Флоренция.

78–79 Антонио да Сангалло младший, *План палаццо Фарнезе*, рисунок. Отдел рисунков и эстампов, Уффици, Флоренция.

79 Антонио Лафрери, *Палаццо Каприни в Риме*, гравюра, 16 век. Отдел рисунков и эстампов, Уффици, Флоренция.

80–81 (вверху) Палаццо Медичи, Флоренция. Иллюстрация из путеводителя «Галлимар».

812 Палаццо Фарнезе, Рим. Иллюстрация из путеводителя «Галлимар».

82 Срез палаццо Фарнезе в Капрароле. В кн.: Ян Блауэ, *Civitate admirandum Italiae*, 1663. Библиотека Марчана, Венеция.

82–83 Джусто Утенс, *Вилла Медичи в Поджо близ Кайано* (фрагмент), масло. То-

пографический музей, Флоренция.

83 Неизвестный автор, *Архитектор Джулиано да Сангалло представляет Лоренцо Медичи макет виллы Поджо близ Кайано*, фреска, вилла Медичи, Поджо близ Кайано.

84–85 (вверху) Вилла Ротонда (арх. Андреа Палладио), Виченца.

84–85 (внизу) Срез-проекция и план виллы Ротонда. В кн.: Палладио, *Quattro Libri dell'Architettura* (1581), гравюра 1738.

86 (внизу) Там же, нимфей в парке.

87 Там же, декор-обманка.

88 Орландо Флакко, *Андреа Палладио*, масло. Палаццо Дожей, Венеция.

88–89 *Джамболонья представляет макет виллы Франческо Медичи I*, 1585. Музео дельи Ардженти, Флоренция.

89 Джероламо Музиано, *Вид фонтанов на вилле д'Эсте*, фреска. Вилла д'Эсте, Тиволи.

90 (вверху) Джусто Утенс, *Вилла Пратолино*, масло. Топографический музей, Флоренция.

90 (внизу) Вилла Ланте делья Ровере.

91 Архиепископская коллегия, Саламанка.

92 (вверху) Замок Шамбор.

92 (внизу) Лемерсье, *Фасад Леско квадратного двора в Лувре*, рисунок. Лувр, отдел графики, Париж.

93 (вверху) Жак Андруэ Дюсерсо, *План замка Ля Муэт*. В кн.:

Самые красивые постройки Франции. 93 (внизу) Двор замка Шпитталь, Австрия.

94 *Площадь Капитолия*, гравюра Этьена Дюперака.

94–95 Каналетто, *Площадь Сан-Марко в Венеции*, масло. Коллекция Кристи.

95 Парис Бордоне, *Передача кольца св. Марка венецианскому дожу* (фрагмент), масло, 1534. Музей Академии, Венеция.

96–97 Театр «Олимпико» (арх. Палладио, Виченца).

ГЛАВА 5

98 Джованни да Санджованни, *Лоренцо Великолепный и Искусства* (фрагмент), фреска, 1634. Палаццо Питти, Флоренция.

99 *Книга об архитектуре* Витрувия, фронтиспис, перевод Барбе-ро, Венеция, 1556. Высшая государственная школа изящных искусств, Париж.

100 Там же. Перевод Чезариано, Комо, 1521. Высшая государственная школа изящных искусств, Париж.

100–101 Там же. Перевод Фра Джокондо, Венеция, 1511. Высшая государственная школа изящных искусств, Париж.

101 Там же.

102 (вверху) Там же. Перевод Чезариано, Комо, 1521. Высшая государственная школа изящных искусств, Париж.

102 (внизу) Там же.

103 (вверху) Там же, титульный лист. Перевод Жана Мартена, Париж, 1547. Высшая государственная школа изящных искусств, Париж.

103 (внизу) Там же. Перевод Барбаро, Венеция, 1556. Высшая государственная школа изящных искусств, Париж.

104 Леон Батиста Альберти, *De re aedificatoria*, рукопись, 15 век. Библиотека Эстенсе, Модена.

104–105 Жюст де Ганд, *Федерико да Монтепрефелтре и его сын Гидобальдо*, масло. Палаццо Дукале, Урбино.

105 Себастьяно Серлио, *Книга о геометрии и перспективе*, издание 1545, Париж. Высшая государственная школа изящных искусств, Париж.

106 (вверху) Себастьяно Серлио, *Специальная книга*, титульный лист. Высшая государственная школа изящных искусств, Париж.

106 (слева) Себастьяно Серлио, *Седьмая книга*, план.

106 (справа) Себастьяно Серлио, *Специальная книга*, л. 1, издание 1551, Париж. Высшая государственная школа изящных искусств, Париж.

107 Жак Андруэ Дюсерсо, *Сборник 38 проектов замков*, лист. 9.

1582. Высшая государственная школа изящных искусств, Париж.

108 Андреа Палладио, *Трактат об архитектуре в четырех книгах*, фронтиспис, Венеция, 1570. Высшая госу-

дарственная школа изящных искусств, Париж.

108–109 Филибер Делорм, гравюра 19 века. Библиотека декоративного искусства, Париж.

109 (вверху) Виньола, *Правило пяти ордеров в архитектуре*, фрагмент фронтисписа, 1562. Высшая государственная школа изящных искусств, Париж.

109 (внизу) Филибер Делорм, *Первый том Архитектуры*, титульный лист, 1567. Высшая государственная школа изящных искусств, Париж.

ГЛАВА 6

110 Б. Почетти, *Рабочая комната архитектора*, фреска. Уффици, Флоренция.

111 Джорджо Вазари, *Козимо I с художниками*, масло. Палаццо Веккьо, Флоренция.

112 Аристотеле да Сангалло, *Срез дома Гадди*, рисунок, 16 век. Отдел рисунков и эстампов, Уффици, Флоренция.

112–113 Школа Бронзино, *Мастерская ювелира*, масло, 16 век. Палаццо Веккьо, Флоренция.

113 Леонардо да Винчи, *Проект церкви центрального плана*, рисунок. Библиотека Института Франци, Париж.

114 (вверху) Б. Перуцци, *Проект нового собора св. Петра в Риме* (арх. Браманте), рисунок, 1506. Отдел рисунков и эстампов, Уффици, Флоренция.

114 (внизу) Рафаэль,

Автопортрет, Уффици, Флоренция.

115 (вверху) Г. Ван Линт, *Вилла Мадама в Риме*, масло, 1748. Музей университета Кембриджа.

115 (внизу) Джорджо Вазари, *Автопортрет*, Уффици, Флоренция.

116–117 О. Верне, *Юлий II дает Браманте, Микеланджело и Рафаэлю распоряжение о работах в Ватикане и в соборе св. Петра*, масло, Лувр, Париж.

118 (слева) Микеланджело, *Эскиз Портна Пида*, рисунок. Отдел рисунков и эстампов, Уффици, Флоренция.

118 (справа) Даниэле да Вольтерра, *Микеланджело*, бронза. Лувр, Париж.

119 (вверху) Темпио Малатестиано (арх. Альберти), деталь фасада, Римини.

119 (внизу) Леон Батиста Альберти, медальон, 16 век. Лувр, Париж.

120 Джованни Медичи, макет фасада флорентийского собора, дерево, 1590. Музей собора Санта Мария дель Фьоре, Флоренция.

120–121 Джорджо Вазари, *Козимо I Медичи, изучающий план баталлии для завоевания Сиены*. Палаццо Веккьо.

121 Б. Почетти, *Рабочая комната архитектора* (фрагмент), фреска. Уффици, Флоренция.

122–123 Микеланджело, макет фасада Сан-Лоренцо, Дом Буонаротти, Флоренция.

124 (вверху) Жан Болонь, *Буонталенти*

представляет великому герцогу Франческо Медичи макет фасада флорентийского собора, Музео дельи Ардженти, Флоренция.

124 (внизу) Микеланджело, макет купола собора св. Петра в Риме. Зала дель Инкроната, Ватикан.

125 Доменико Крестини да Пассиньяно, *Микеланджело представляет папе макет собора св. Петра*, масло, 1618. Дом Буонаротти, Флоренция.

126 Томмазо Манцучоли, *Портрет двух мужчин*, масло. Музей Каподимонте, Неаполь.

127 Брунеллески, портрет в медальоне. Собор, Флоренция.

128 Бальдассаре Перуцци, *Архитектурная перспектива*, фреска, 1515. Вилла Фарнезина, Рим.

СВИДЕТЕЛЬСТВА И ДОКУМЕНТЫ

129 Якопо Бертойя, *Постройка круглого храма*, рисунок. Лувр, отдел графики, Париж.

130 Джованни Батиста Монтано, *Мэзон Карре в Ниме*, рисунок. Национальная библиотека, Париж.

133 Сан Джорджо Маджоре (арх. Андреа Палладио), Венеция.

134 Купол скринии церкви Санто Спирито (арх. Джулиано да Сангалло), Флоренция.

136 Джованни Батиста Монтано, *Коринфские капители*, рисунок. Национальная библиотека, Париж.

138 Микеланджело, <i>Сан-Джованни деи Фиорентини (план)</i> , рисунок. Дом Буонаротти, Флоренция.	141 Антонио да Сангалло, <i>План и проекция круглого храма</i> , рисунок. Отдел рисунков и эстампов, Уффици, Флоренция.	144–145 Двор палатцо Дукале в Урбино. 146–147 Собор во Флоренции. 148–149 <i>Замок Мадрид в Булонском лесу</i> , гравюра Андруэ Дюсеро. Национальная библиотека, Париж.	150 Апсида собора св. Петра в Риме. 151 Фасад Иль Джезу, Рим.
---	---	---	---

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ

А	Б	В	Г	З	К	Д	Л	М	Н
Азе-ле-Ридо, замок 31, 31 Алесси, Галеаццо 58, 70 Альберти, Леон Батиста 28, 36, 45, 49, 70, 71, 72, 73, 79, 104, 105, 119, 120 Амадео, Джованни Антонио 60, 115 Амбуаз, замок 26, 29 Амбуазский, Карл 113 Амманати 28 Андрюэ Дюсеро, Жак 23, 33, 50, 90, 107 д'Анси ле Фран, замок 93 Анэ, замок 34, 48 Арль 22 Ашаффенбург, замок 51	Барбаро, Даниеле 103, 120 Бартоли, Козимо 105 Басси, Мартино 21 Бергамо, Санта Мария Маджоре 60 Бертани, Джованни Баттиста 43 Блуа, замок 26, 29, 30, 34 Блюм, Ганс 109 Болонья 61 Бордо 22 Браманте 13, 21, 34, 46, 47, 59, 70, 72, 75, 79, 82,	Вазари, Джорджо 16, 31, 66, 83, 111, 114, 115 Венеция – площадь Сан Марко 94, 95 церковь Сан Франческо дела Винья 37, 48 Верона 34, 47, 58, 70 Веронезе 85 Виджевано 94 Вилле-Котре, дворец 45 Винчи, Леонардо да 92, 113 Виньола 40, 43, 44, 45, 49, 72, 73, 82 Витрувий 42, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 114, 119, 120 Витториа, Алессандро 85, 119 Виченца базилика 34, 37 вилла Ротонда 48, 85, 88 театр Олимпико 97 палатцо Тьене 47 Вольпайа, Бернардо дела	Брунеллески, Филиппо 17, 21, 28, 35, 41, 42, 47, 48, 52, 58, 59, 66, 67, 69, 71, 113, 124, 127 Булонский лес 32 Буонталенти 91, 124 Бургос, замок де Мирадо 62, 91 Бурнаэль 29 Бюллан, Жан 49, 50	Замосць 95	Кавальканти, Андреа 127 Кальво, Фабио 102 Калахора 91 Каналетто 95 Капрарола 82, 90, 114 Капуя 21 Карл V 115 Кастелло, вилла Медичи 89, 111 Кодуччи, Моро 67, 70, 119 Корнаро, Алевиз 120 Кортоня 67, 72, 92 Кронака, Симонс дель Поллайоло 124	Даль Борго, Франческо 21 Деи Марчи, Франческо 126 Дела Порты, Джакомо 58, 124 Делорм, Филибер 21, 34, 45, 48, 77, 108, 109, 119, 127 Джокондо фра 100, 102, 103 Джорджи, Франческо 36 Джотто 17 Донателло 17, 115 Дрезден 27 Дюсеро, Батист 120	Лабацко, Антонио да 124 Ландсхут, герцогский замок 27, 29, 49, 93 Ланте, вилла Лаурана, Лучано да 127 Леско, Пьер 31, 51, 92, 93, 120 Ливорно 95 Лигорио, Пирро 89 Лоди 70 Ломбардо, Пьетро 70 Лондон 95	Лоренцо Великолепный 83 Ля-Тур-д'Эгю, замок 22	Неаполь 61, 127 Ним 22 Нуци, Маттео 127

Лоренцо Великолепный 83 Ля-Тур-д'Эгю, замок 22	О	палаццо Каприни 79 палаццо Фарнезе 31, 46, 51, 78, 81 Пантеон Адриана 20 Септизоний 20 Сикстинская капелла 117 собор св. Петра 58, 67, 70, 75, 114, 117, 118, 119, 124 темпыетто при Сан Пьетро ин Монторио 53 Форум 19 церковь Иль Джезу 72, 73 церковь Сан Джованни дель Флорентини 67 церковь Сант Элиджо дельи Орефичи 39 Римини 70, 71, 119, 120 Рифф, Вальгер, по про- звищу Риввиус 103, 109 Романо, Джулио 62, 67, 114 Росселино, Бернардо 120 Россетти, Бьяджо 61, 67	Сансовино, Якопо 83, 119 Санта Кроче 66 Сарагоса 51 Севилья 49, 78 Сен-Жермен-ан-Лэ, 27, 77, замок Ла Мюэт 93 Сен-Леже 77 Сиерио, Себастиано 32, 105, 106, 107, 108, 115 Сиензца 78 Сиена, госпиталь Санта Мария дела Скала 55 Силеоз, Диего де 91, 119 Скамощи 108
М	П	С	Т
Мазер 127, вилла Бар- баро 85 темпыетто 88, 89 Майано, Джулиано да Мантуя 114, 120, палаццо дель Те 49, 62 церковь Сант Андреа 48, 49, 71, 73 Мартен, Жан 103 Маттйаш Корвин, ко- роль Венгрии 104 Мачука, Педро 27, 115 Медичи, Козимо I 111, 115 Медичи, Джованни 120, 121 Медичи, кардинал Джулио 114 Медичи, Франческо I, великий герцог Тосканский 89 Микеланджело 13, 48, 50, 62, 65, 67, 70, 75, 81, 94, 98, 117, 118, 119, 123, 124 Микелоццо 83, 113, 127 Милан 21, 53, 70, 71, 113, 127, Оспedale Маджоре 26, 32 церковь Сан Лоренцо 21, 23 Монтано, Дж.Б. 45 Монтепульчано 53 Монтефельтре, Фредри- го да, герцог Уберино 104, 105, 127 Мюнхен 27, 49, 77, королевский замок 94	Павия 127, собор 70, 71 Падуя 53, 120, 27 Палладио 21, 22, 37, 46, 47, 48, 58, 70, 72, 76, 78, 82, 85, 88, 97, 103, 108, 119, 120, 127 Париж Богезская пло- щадь 95 Лувр 31, 34, 50, 51, 62, 92, 93 площадь Дофина 95 Ратуша 92 Тюильри 32 церковь Сен-Эсташ 77 Паскуалини 49 Пасти, Маттео деи 120 Перуцци, Бальдассаре 113, 114, 115, 127 Пиенца 79 Пиза 115, 120 Поджио близ Кайано вилла Медичи 65, 83 Понте Казале 83 Прато Санта Мария деи Карчери 53, 69, 70 Пратолино, вилла 89, 91 Приматиччо, Франческо 47 Пьерони, Алессандро 121	Убеда 78, 91 Урбино 31, 79, 114 Урреса, Мигель де 104 Уччелло, Паоло 17	У
Н	Р	Ф	
Неаполь 61, 127 Ним 22 Нуцци, Маттео 127	Рафаэль 27, 34, 39, 47, 79, 102, 114, 117 Рим 17, 22, 70, 88, Ватиканский дворец 49, 79, 117 вилла Мадама 27, 114 вилла Фарнезина 113 Капитолий 34, 94, 95 Коллизей 20. 40. 49	Саргредо, Диего де 49, 108 Сакки, Андреа 73 Саламанка, Архиепископская коллегия 49, 91 Сан-Бьяджо 59 Сангалло, Антонио да 51, 78, 81, 119 Сангалло, Антонио да (старший) 53 Сангалло, Джованни Франческо да 105 Сангалло, Джулиано да 13, 21, 22, 67, 69, 83, 105, 118, 124 Сан Джиминьяно 15 Сан Джорджо, библио- тека Камальдули 127 Сан Лукано, Новелло да 127 Санмикели 34, 46, 47, 58, 70, 119	Фальконетто 83, 120, 127 Фанцоло 89 Фарнезе, Оттавио 126 Фанзца 67 Фер-ан-Тарднуа, замок 50 Феррара 67, палаццо деи Диаманте 61, 62 Филарете 25, 26, 32 Флоренция 13, 34, 66, 70, 71, 114, 120, 121, 124 баптистерий 17 библиотека Лауренциана 62, 65 галерея Уффици 31,

111, 114 Оспedale дель Инно- ченти 17, 41, 58, 59 палаццо Веккьо 66, 111 палаццо Медичи 78, 81 палаццо Питти 28 палаццо Строцци 29, 61 собор 52, 53, 58, 121, 124, 127 церковь Сан Лоренцо 35, 41, 52, 59, 62, 65, 66, 119, 123, 124 церковь Сан Миньято	аль Монте 16, 124 церковь Санта Мария Новелла 14 церковь Санто Спири- то 35, 36, 41, 66, 69, 70 Фонтенбло, замок 26, 29, 32, 47 Франциск I 106 Фратта Полезина 89	Ч Чедрини, Марино Чезариано, Чезаре 100, 102, 103, 104 Чьяккери, Антонио ди Манетто 117, 124	Шенонсо, замок 32 Шомон, замок 30 Шпитталь, замок 94
X Хаэн, церковь 50	Ш Шамбор, замок 32, 92, 93 Шантильи, замок 27, 50 Шверни, замок 31	Э Эжун, замок 29, 34, 50, 93 Эль Визо дель Маркес, замок Санта Крус 91 Эмполи, Якопо да	

ФОТОГРАФИИ ПРЕДОСТАВЛЕНЫ

Artephot/Oronoz, Paris 27, 34g, 62-63, 91. Artephot/Bencini 28d, 35, 41b: 78.
Artephot/Nimatallah 65, 83. Dr Wilfried Bahnmiüller, Geretsried-Gelting 93b. Bibliotheque
Nationale de France, Paris 13, 14-15, 20bd, 26-27, 45b, 77, 130, 136, 148-149. Bildarchiv
PreuBischer Kulturbesitz, Berlin 71b. Arch. Phot Paris / ©Spadem 1995, Paris 30, 33h, 34d, 46-47,
50. Dagli Orti, Paris 15, 16, 25, 54, 55, 60, 76-77, 82, 82-83, 88, 98, 104-105, 108-109, 112-113,
116-117. D.R. 20h, 21, 22g, 36h, 41h, 45h, 50-51, 71h, 74-75, 80-81h, 81, 84-85b, 93h, 94, 106g.
Electa 68-69, 104, 119h. Ecole nationale superieure des Beaux-Arts, Paris 22-23, 39, 40-41, 42, 42-
43, 44-45, 99, 100, 100-101, 101, 102h 102b, 103h, 103b, 105, 106h, 106d, 107, 108, 109h, 109b.
Fitzwilliam Museum, University of Cambridge 115h. Franco Maria Ricci 4 plat de couverture, 1-9.
Gallimard 24, 63h. Gallimard/Dorling Kindersley 29. Giraudon, Vanves 94-95, 110, 113, 121.
Giraudon/Alinari/Anderson 30-31, 48-49, 151. Giraudon/Alinari 76, 146-147.
Giraudon/Hanfstaegl 142. Lauros-Giraudon 36b. Magnum/Erich Lessing, Paris 37, 52-53, 53, 61,
86h, 86b, 87, 96-97, 128. Museum of Fine Arts, Boston 1er plat de couverture, 38. Reunion des
Musees Nationaux, Paris 12, 16-17, 18-19, 22d, 46d, 92b, 118d, 119b, 129. Roger-Viollet, Paris
92h, 144-145, 150. The John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota 56-57. Scala, Florence
dos, 11, 14, 17h, 17b, 20bg, 26, 28g, 32-33, 33m, 40, 46g, 48, 49, 51, 52, 58h, 58b, 59, 60-61, 63b,
64, 66, 67h, 67b, 70-71, 72, 72-73, 78-79, 79, 84-85h, 88-89, 89, 90h, 90b, 95, 111, 112, 114h,
114b, 115b, 118g, 120, 120-121, 122-123, 124h, 124b, 125, 126, 127, 133, 134, 138, 140, 141.

Оглавление

I ВОЗРАЩЕНИЕ
КАНТИЧНОСТИ

- 14 Античность, романский стиль
и готика
- 16 Флоренция и античный мир
- 18 Римский Форум
- 20 Фрагменты образцов
- 22 Интерпретация руин

II О НОВЫХ ПРИНЦИПАХ

- 26 Геометрические планы
- 28 Строгость флорентинцев
- 30 Утверждение горизонталей
- 32 Исключение из правил
- 34 Центральная ось
- 36 Музыкальная гармония

III НОВЫЙ ЯЗЫК

- 40 Возрождение античного словаря
- 42 Ордера
- 44 Колонна, капитель, антаблемент
- 46 Большой ордер
- 48 Ордера в Европе
- 50 Ордерные пропорции
- 52 Купол и свет
- 54 *Стройка в начале XV века*
- 56 *Стройка в начале XVI века*
- 58 Купола и своды
- 60 Орнамент и способ кладки
- 62 Фантазии архитекторов

IV НОВЫЕ ТИПЫ ЗДАНИЙ

- 66 Центрические планы
- 68 Латинский крест и центри-
ческий план
- 70 Неф и купол
- 72 Единственный неф
- 74 Собор святого Петра в Риме
- 76 Порттики и фронтоны
- 78 Дворы палаццо
- 80 Палаццо Медичи и палаццо
Фарнезе
- 82 Расцвет строительства вилл
- 84 *Виллы Палладио*
- 88 Развитие садового искусства
- 90 Подражание испанцам
- 92 Европейские варианты
- 94 Городская упорядоченность
- 96 Театр Олимпико

V НОВАЯ НАУКА

- 100 Культура архитекторов
- 102 Витрувий переведен и
иллюстрирован
- 104 Альберти и Серлио
- 106 Французские трактаты
- 108 Практические руководства

VI НОВАЯ ПРОФЕССИЯ

- 112 Чертежники, художники...
- 114 ...и скульпторы
- 116 Юлий II и художники
- 118 Микеланджело и Альберти
- 120 Любители
- 122 Фасад Сан Лоренцо
- 124 Макет
- 126 Расцвет профессии

СВИДЕТЕЛЬСТВА И ДОКУМЕНТЫ

- 130 Открытие античности и отказ
от готики
- 134 Принципы и язык новой
архитектуры
- 138 План и макет
- 142 Архитектор
- 146 Хронологическая таблица
- 152 Список иллюстраций
- 153 Указатель имен и названий

УДК 72
ББК 85.11
Ж64

Жестаз Бертран
Ж64 Архитектура Ренессанса. От Брунеллески до Палладио / Б. Жестаз; Пер. с
франц. Е. Шукшиной. — М.: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство
АСТ», 2003. — 160 с.: ил.

ISBN 5-17-008118-9 (ООО «Издательство АСТ»)
ISBN 5-271-02060-6 (ООО «Издательство Астрель»)
ISBN 2-07-053313-8 (фр.)